42321.

DIE FULDAER BUCHMALEREI

IN KAROLINGISCHER UND OTTONISCHER ZEIT

INAUGURAL-DISSERTATION ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE VORGELEGT EINER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

VON

E. HEINRICH ZIMMERMANN

AUS WOLFENBÜTTEL

HALLE A. S. 1910

Diss. Halle 1910.

REFERENT:

PROF. DR. A. GOLDSCHMIDT

Inhaltsverzeichnis

Seite

Einleitung 1

I. Die Fuldaer Miniaturmalerei in ottonischer Zeit 2

1. Die Folge der Sakramentare 2

a) Das Göttinger Sakramentar 2

b) Das Udineser Sakramentar 17

c) Das Bamberger Sakramentar 21

d) Das Verceller Sakramentar 27

e) Das Römische Sakramentar 29

2. Verwandte Handschriften 33

a) Das Aschaffenburger Lektionar 33

b) Das Münchener Sakramentar 35

c) Das Berliner Evangeliar 37

d) Die Hannoveraner Handschrift 39

3. Die Bilderzyklen der ottonischen Sakramentare 41

a) Beschreibung 41

b) Vergleichung und Versuch einer ikonographischen Ableitung der Typen 53

II. Der Zusammenhang mit der karolingischen Kunst 58

1. Der Codex Wittechindeus 58

2. Das Erlanger Evangeliar 66

3. Die Würzburger Evangeliare 72

4. Abgrenzung dieser Handschriften gegen die Adagruppe 80

III. Denkmäler der Fuldaer Buchmalerei der ersten Hälfte des IX. Jahrhunderts 83

1. Rabani Mauri „liber de laudibus s. c." 83

2. Der Agrimensorenkodex der Vaticana 90

3. Der Kommentar des Rabanus Maurus zu den Büchern der Judith usw. 92

4. Die Leges Barbarorum 93

5. Die Vita Eigils 97

Resumierendes Schlußkapitel 100

Anhang 100

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544723_0109

Fig. 1
Aus dem Udineser Sakramentar, fol. 84a

Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit

Von E. Heinrich Zimmermann

Einleitung

Zeitgenössische Quellen berichten uns von dem hohen Ansehen der Fuldaer Bibliothek[1]) im frühen Mittelalter und der, besonders in karolingischer Zeit äußerst regen Tätigkeit in der Schreibstube des Klosters, dessen Bedeutung für die Überlieferung der klassischen Studien wohl keiner näheren Erwähnung bedarf. Auch von bestimmten Handschriften, die dort ihren künstlerischen Schmuck erhielten, sind uns Nachrichten überkommen.

Es ist daher verständlich, daß gar bald, nachdem sich das Interesse der Forschung der Malerei des frühen Mittelalters zuzuwenden begann, der Versuch gemacht wurde, auf Grund dieser Überlieferungen und des noch vorhandenen Denkmälervorrates die Buchmalerei des Klosters Fulda zu rekonstruieren. Im Jahre 1890 veröffentlichte Clemen[2]) eine kleine Studie über die Miniaturmalerei des Klosters Fulda in karolingischer Zeit, in der er eine Zusammenstellung der literarischen Zeugnisse sowie der ihm bekannten Handschriften gab[3]). Ihm folgte Julius v. Schlosser[4]), der seiner in philologischer Hinsicht aufschlußreichen Arbeit über des Rabanus Maurus „liber de laudibus sanctae crucis“ eine kurze Übersicht über

Es ist mir eine angenehme Pflicht, an dieser Stelle allen denen, die mir bei meiner Arbeit behilflich waren, meinen Dank auszusprechen: vor allem Herrn Professor Dr. A. Haseloff in Rom, dem ich auch die Photographien nach Handschriften in italienischen Bibliotheken verdanke, ferner Herrn Direktor Dr. G. Swarzenski in Frankfurt a.M., sowie den Vorständen der von mir besuchten Bibliotheken.

[1]) Ein Eingehen auf den einstigen Bestand und die Schicksale der Fuldaer Klosterbibliothek liegt außerhalb des Rahmens dieser Arbeit. Wir verweisen auf den Aufsatz von Franz Falk, Beiträge zur Rekonstruktion der alten Bibl. fuldensis und Bibl. laureshamensis im Beihefte zum 26. Bande des Zentralblattes für Bibliothekswesen (1902) und die Notizen von P. Lehmann in Franziscus Modius als Hss.-Forscher S. 64 ff. (Quellen und Untersuchungen zur lat. Phil. des Mittelalters, herausgegeben von Ludwig Traube, 3. Bd. 1. Heft 1909); ferner auf die Angaben von Clemen in dem weiter unten zitierten Aufsatze.

[2]) Repertorium für Kunstwissenschaft XIII. Bd. S. 123 ff.

[3]) Die Angabe von Arbeiten der Fuldaer Schule auf S. 105 der Publikationen der Adahandschrift (1889) ist eine vorzeitige Mitteilung der Clemenschen Studien.

[4]) Eine Fuldaer Miniaturenhandschrift der k. k. Hofbibliothek. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses 1892 S. 1 ff.

die Fuldaer Miniaturschule anschloß, die jedoch gegenüber CLEMEN nichts Neues enthält. Ganz von den beiden Genannten abhängig zeigt sich LEITSCHUH in dem Fulda gewidmeten Kapitel seiner Geschichte der karolingischen Malerei (1894). Das bereits von CLEMEN erwähnte Fuldaer Sakramentar in Göttingen publizierte im gleichen Jahre BEISSEL[5]). Unbekanntes Material für die ottonische Zeit aus italienischen Bibliotheken förderten die 1896 veröffentlichten Untersuchungen EBNERS über die Entwicklung des Sakramentars zutage[6]).

In eine neue Phase trat dann die Entwicklung der Frage ein, als SWARZENSKI[7]), durch TRAUBES paläographische Untersuchungen über die insulare Schrift in Mittelfranken veranlaßt, das Erlanger sowie das Würzburger Evangeliar — beide dem IX. Jh. angehörend — mit der Fuldaer Schule in Beziehung setzte HASELOFF[8]) fügte diesen beiden Handschriften noch ein drittes, ebenfalls in Würzburg befindliches Evangeliar hinzu. Derselbe gab bald darauf (1905) in MICHELS Histoire de l'Art[9]) eine kurze Beschreibung der Fuldaer Miniaturmalerei in ottonischer Zeit und hob dabei — wie schon vorher gelegentlich im Egbert-Psalter — besonders hervor, daß der Stil der ottonischen Miniaturen mit dem der Malereien der karolingischen Epoche keinerlei Übereinstimmungen zeige.

Dem Gedanken, diese Zusammenhänge nachzuweisen, verdankt die vorliegende Studie ihre Entstehung. Es ist klar, daß, im Gegensatze zu den mehr bibliographischen Aufsätzen CLEMENS und v. SCHLOSSERS, eine solche Arbeit nur auf stilkritischer Grundlage aufgebaut werden konnte. Als Ausgangspunkt für die Untersuchung erschien das Göttinger Sakramentar, als gesicherte Fuldaer Arbeit — zugleich als das älteste und umfangreichste Werk der ottonischen Zeit — am geeignetsten. Diese wichtige Stellung rechtfertigt die eingehende stilistische Untersuchung, die der Handschrift im Texte zuteil geworden ist. Es ergab sich von selbst, zunächst die verwandten ottonischen Handschriften daran anzuschließen und erst dann, nachdem so eine feste Grundlage gewonnen war, den Fäden nachzugehen, die die Handschriftengruppe mit den Denkmälern der vorausgehenden Epoche verknüpfen.

Ich bin mir wohl bewußt, daß diese rückläufige Betrachtungsweise für die klare Erkenntnis der Umbildung und Weiterentwicklung der künstlerischen Formen nicht immer günstig ist; doch erschien der umgekehrte Weg, mit Rücksicht auf das lückenhafte und nicht genügend gesicherte Material, hoffnungslos. So gut es geht, sucht das aus diesem Grunde ausführlicher gehaltene, resümierende Schlußkapitel dies Übel zu korrigieren.

I. Die Fuldaer Miniaturmalerei in ottonischer Zeit

1. Die Folge der Sakramentare

a) Das Göttinger Sakramentar

Das Sakramentar (Cod. theol. 231) der Universitätsbibliothek zu Göttingen ist bereits von CLEMEN in seiner Liste der Fuldaer Miniaturhandschriften aufgeführt[10]) und wenige Jahre darauf von BEISSEL eingehender besprochen worden[11]). Eine genaue Beschreibung des

[5]) Zeitschrift für christliche Kunst, 7. Jahrgang (1894) Heft 3 S. 66—79, mit 4 Abb.; außerdem in Le Manuscrit, Tome I Nr. 5, woselbst zwei weitere Abbildungen.

[6]) ADALBERT EBNER, Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter. Iter Italicum. Freiburg 1896.

[7]) Regensburger Buchmalerei (1901) S. 6 f. und Anm. S. 16, 17.

[8]) Göttinger gelehrte Anzeigen 1903 Nr. 11 S. 879 ff.

[9]) Tome I 2, S. 732.

[10]) a. a. O. S. 130.

[11]) a. a. O. S. 66—79.

Kodex findet sich im Katalog der Handschriften der Göttinger Universitätsbibliothek[12]), auf den wir daher kurz verweisen können[13]). Der Schrift nach gehört das Sakramentar in die zweite Hälfte des X. Jhs. Eine Datierung der Malereien wird erst nach Besprechung des Bamberger und Verceller Sakramentars möglich. Diese machen die Entstehung der Handschrift im dritten Viertel des X. Jhs., etwa gegen 975, wahrscheinlich. Wie der Kodex nach Göttingen gelangte, ist nicht bekannt[14]).

Über die Zugehörigkeit der Handschrift zu Fulda kann schlechterdings kein Zweifel aufkommen. Diese beweisen die Hervorhebung der heiligen Lioba und des heiligen Bonifatius, dessen Name im Kalender wie in den Litaneien stets mit Gold geschrieben und dessen Fest am 5. Juni (fol. 87a) durch zwei szenische Bilder ausgezeichnet ist. Ferner findet sich fol. 111b zum 1. November die Eintragung: „Eodem die dedicatio basilicae s. salvatoris in monast. Fuld." und im Kalender ist beim 28. Dezember verzeichnet: „In territorio Fuldensi depositio s. Liobae virg."

Wir lassen zunächst ein Verzeichnis der in der Handschrift befindlichen Miniaturen folgen.

fol. 1b: Kanonbild 19·5 × 23·5 *cm*. fol. 2a: Initiale „J" (mit der Umrahmung wie auch bei den übrigen Initialen) 20·3 × 23·6 *cm*. fol. 2b: Initialen „P. O. S. G." 20·6 × 23·3 *cm*. fol. 3a: Initial „V" 20 × 23·7 *cm*. fol. 3b—7b: Goldschrift auf Purpurgrund in der gleichen architektonischen Einrahmung wie die Initialen fol. 2a—3a und 8a und b. fol. 8a: Initiale „P" 19·9 × 23·8 *cm*. fol. 8b: Initiale „L" 20 × 23·8 *cm*. fol. 9a: Verehrung des Lammes 20·5 × 25 *cm*. fol. 11b: Verkündigung und Geburt Christi, darunter Initiale „D". Das Ganze: 19·7 × 19 *cm*, das Bild allein 18·4 × 8·9 *cm*. fol. 13a: Initiale „C" 19·8 × 23·7 *cm*. fol. 14b: Steinigung des Stephanus, darunter Initiale „D". Das Ganze 21·2 × 19·1 *cm*, das Bild allein 18·2 × 10·5 *cm*. fol. 15b: Johannes seine letze Messe lesend und ins Grab steigend, darunter Initiale „A". Das Ganze 18·6 × 23·7 *cm*, das Bild allein 18·1 × 10·5 *cm*. fol. 16b: Kindermord, darunter Initiale „D". Das Ganze 18·5 × 17·3 *cm*, das Bild allein 18·3 × 6·8 *cm*. fol. 17b: Gang zum Tempel, darunter Initiale „D". Das Ganze 9·2 × 19·9 *cm*, das Bild allein 8·6 × 8 *cm*. fol. 19a: Anbetung der Könige und Hochzeit zu Kana, darunter Taufe Christi und Initiale „D". Das Ganze 17·7 × 18·9 *cm*, das Bild allein 18·4 × 7·9 *cm*. fol. 24b: Darbringung im Tempel 10·2 × 9·9 *cm*. fol. 30a: Verkündigung Mariae 9·6 × 10·5 *cm*. fol. 54a: Einzug in Jerusalem, darunter Initiale „O". Das Ganze 20·2 × 18·5 *cm*, das Bild allein 17·5 × 7·6 *cm*. fol. 58b: Abend-

[12]) S. 441 ff.

[13]) Auf die textliche Zusammensetzung des Göttinger Sakramentars sowie der verwandten Handschriften gehen wir nicht ein, da eine Abhandlung darüber von berufener Seite bevorsteht.

[14]) Herrn Dr. P. LEHMANN in München verdanke ich den Hinweis auf eine Stelle im Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde Bd. IV (1822), wo aus Handschriften entnommene Exzerpte mitgeteilt werden, die sich ehemals im Besitze des Herrn CERRONI in Brünn befanden und die dieser durch den Abbé DOBROVSKY an PERTZ senden ließ mit der Bemerkung, es werde „ihn sehr freuen, wenn etwas für die Scriptores daraus genommen werden könnte". Es heißt dort S. 270: „I. Mscptum. Ex Bibliotheca Academiae Juliae Helmstadii. — Excerpta ex Codice Sacramentarii Gregoriani saeculi X in Membrana ad usum Monasterii Fuldensis cum figuris notabilibus et rarioribus — in praesenti Codice Calamo exaratis. II. Mscptum. Ex Bibliotheca Academiae Juliae. Saeculi X. — Continens Calendarium antiquum Ecclesiae Fuldensis cum Figuris.

Die Aufzeichnungen stammen demnach aus einer Zeit vor der Aufhebung der Helmstedter Universität. Die dort befindlichen Handschriften gelangten damals zu einem großen Teile nach Göttingen, wurden jedoch nach der westfälischen Zeit wieder ausgeliefert und in die herzogliche Bibliothek zu Wolfenbüttel übergeführt. Es ist daher sehr wohl möglich, daß dieser Kodex, wie so manches andere, dennoch in Göttingen verblieb. In Wolfenbüttel befindet sich keine Handschrift, auf die die soeben mitgeteilte Stelle irgendwie Bezug nehmen könnte. Nun finden sich im Gött. Kod. auf fol. 1a die Signaturen „D. d." und von anderer Tinte „S 20" eingetragen, die der Göttinger Handschriftenkatalog ganz übergeht. Die Signatur „S 20" vermag ich nicht zu erklären, möchte jedoch darauf hinweisen, daß sich in zwei ebenfalls reich ausgestatteten liturgischen Handschriften in Wolfenbüttel, die aus der Helmstedter Bibliothek stammen, ähnliche Bezeichnungen auf der ersten Seite der Kodizes finden; nämlich im Cod. Helmst. 426 „B b" und in Helmst. 65 „C c". Die letztgenannte Handschrift stammt zudem auch aus einem hessischen Kloster. Schon allein der Umstand, daß beim Kalendar vermerkt ist „cum Figuris", darf als beweisend für die Identität gelten, da das Sakramentar darin — nicht nur unter den Fuldaern — vereinzelt steht. Vgl. weiter unten.

mahl und Petri Fußwaschung, darunter Initiale „D". Das Ganze 19·2 × 23·9 *cm*, das Bild allein 18·2 × 8·3 *cm*. fol. 60a: Kreuzigung, darunter Christus vor Pilatus. Das obere Bild 20·6 × 17·2 *cm*, das untere Bild 18·8 × 7·8 *cm*. fol. 64a: Kreuzabnahme und Grablegung, darunter Initiale „D". Das Ganze 20·1 × 24 *cm*, das Bild allein 18·2 × 8·6 *cm*. fol. 65b: Die Frauen am Grabe und Noli me tangere. Das Ganze 20·7 × 24 *cm*, das Bild allein 18·2 × 8 *cm*. fol. 79b: Himmelfahrt Christi, darunter Initiale „C". Das Ganze 23·9 × 11 *cm*, das Bild allein 8·5 × 13·4 *cm*. fol. 82a: Pfingsten, darunter Initiale „D". Das Ganze 19·8 × 25·3 *cm*, das Bild allein 15·9 × 7·1 *cm*. fol. 87a: Bonifatius tauft und wird getötet, darunter Initiale „D". Das Ganze 22·2 × 18·3 *cm*, das Bild allein 15·8 × 7·2 *cm*. fol. 90b: Zacharias und der Engel und Namengebung des Johannes, darunter Initiale „D". Das Ganze 19·2 × 24·2 *cm*, das Bild allein 14·5 × 19·2 *cm*. fol. 93a: Petrus und Paulus vor dem Kaiser und ihr Märtyrertod, darunter Initiale „D". Das Ganze 22·4 × 20·1 *cm*, das Bild allein 18·3 × 10·7 *cm*. fol. 98a: Matyrium des Laurentius 9·2 × 8·3 *cm*. fol. 111a: Verehrung des Lammes (die Heiligen) 18·8 × 14 *cm*. fol. 111b: Initiale „D" 20·3 × 26·2 *cm*. fol. 113a: Legende des heiligen Martin 18·2 × 11·6 *cm*. fol: 116a: Kreuzigung Andreae 18 × 19·1 *cm*. fol. 136a: Majestas Domini 19·5 × 14 *cm*. Die links unten angehängte Initiale 8·5 × 10 *cm*. fol. 185a: Visitatio infirmorum 17 × 10·2 *cm*. fol. 187a: Öffentliche Beichte (Confessio) 19 × 10·3 *cm*. fol. 192b: Sterbe-Sakramente (Unctio infirmi) 19·1 × 11·5 *cm*. fol. 214a: Vorbereitung zur Taufe (Denuntiatio scrutinii) 18·3 × 6·8 *cm*. fol. 250b: Kalenderbild 20·5 × 33·9 *cm*. fol. 251a—256b: die Monatszeichen. Von Initialen haben wir nur die ganzseitigen erwähnt. Im Texte befinden sich nach MEYERS Zählung 477.

Schon eine flüchtige Durchsicht läßt erkennen, daß der Stil der Malereien kein einheitlicher ist. Am engsten gehen fol. 136a, 185a, 187a, 192b und 214a stilistisch zusammen. Wir wollen die Blätter, da sie zugleich die stärksten Nachklänge des Stiles der karolingischen Malereien aufweisen, unter dem Namen „Gruppe I" zusammenfassen. Die Untersuchung der Initialen, die weiter unten erfolgt, bestätigt diese Annahme und auch die deutliche Scheidung im Text — bis fol. 134 gehen die Gebete für die einzelnen Sonntage und Feste des Kirchenjahres, während mit fol. 136 Gebete für Votivmessen, den Ritus des Krankenbesuches, der Beichte, der letzten Ölung usw. beginnen — spricht für dieselbe.

Alle fünf Bilder besitzen Breitformat; vier sind an den beiden Seiten durch Säulen[15]) eingefaßt, deren Basen auf einem Sockelgesimse ruhen, während den Kapitälen eine Deckplatte aufliegt. Beide — Sockelgesimse und Deckplatte — haben die Form eines langgestreckten Rechteckes und sind, mit Ausnahme des Sockelgesimses auf fol. 136a, mit einem schweren Ornamentstreifen gefüllt. Nur ein Bild, fol. 214a, ist von einem rechteckigen Rahmen eingefaßt, der aus einem goldenen und einem gelblich-roten Bande besteht, in deren Mitte ein weißer Streifen läuft. Es findet sich also noch nicht die strenge Scheidung zwischen Bild- und Textseite, sondern das Breitbild wird in oder häufiger über den Text gesetzt. Nur einmal, fol. 136a, ist die Initiale mit dem Bilde verbunden, doch nur so, daß der die Initiale umgebende Rahmen an die linke Hälfte des Sockelgesimses angehängt erscheint.

Bei den Kompositionen wirkt zum Teil die Architektur[16]) sehr stark mit, besonders fol. 192b (Fig. 2), wo sie durch ihre wuchtigen Formen die Wirkung der Figuren zu beeinträch-

[15]) Das plastische Verständnis für die Säulen ist fast gänzlich verschwunden; fol. 136a und 185a ist zwar durch die aufgesetzten Streifen noch versucht, die Illusion der runden Form hervorzurufen, doch erstreben die Säulen auf fol. 187a und 192b mit ihren aufgetragenen Goldpasten nur noch eine flächenhaft-ornamentale Wirkung. Die Kapitäle, zumeist in dunklerem Blau mit weißer Höhung gegeben, sind freie Blattwucherungen, die auf der Grundlage des antiken Akanthuskapitäls entstanden sind. Die Ornamentstreifen knüpfen ebenfalls an antike Formen an. Farbe: Rostrot, Dunkelblau, Gelb und etwas Weiß.

[16]) Was die Architekturformen anbetrifft, so haben wir es hier nicht mit aus der Antike übernommenen Versatzstücken zu tun, sondern müssen in manchem wohl eine, wenn auch sehr abstrahierende Anlehnung an die heimische Bauweise der Zeit erkennen. Besonders charakteristisch erscheinen die mosaikartige farbige Wirkung der Ziegelsteine, die in schwarzer, rotbrauner, stahlblauer, dunkelblauer und gelber Farbe gegeben werden, die eigenartige sich stets wiederholende Form der Spitzgiebel, das kleine Kuppeldach und die stark gerundeten Dachziegel. Vgl. hierzu auch RAHN, Psalterium aureum S. 39.

Fig. 2 Aus dem Göttinger Sakramentar, fol. 192 b Sterbesakramente

tigen droht; was durch die schwere architektonische Rahmung des Bildes noch unterstützt wird. Im übrigen dient sie als raumfüllende Kulisse sowie zur Verdeutlichung der Komposition; besonders fol. 214a, wo sie einmal durch den mittleren Arkadenhof den Bischof, ferner durch die beiden seitlichen die Frauen und Männer mit den Täuflingen hervorhebt.

Die Figuren erscheinen auffallend groß im Verhältnis zur Bildfläche. Die Komposition geht im allgemeinen darauf aus, den Raum möglichst zu füllen und einen bildmäßigen Zusammenschluß der einzelnen Teile herzustellen.

Wenn wir zunächst von fol. 136a absehen, so fallen an den Figuren der übrigen vier Bilder die übergroßen Köpfe auf, mit der besonders stark entwickelten Schädelpartie und dem wie eine Kappe aufsitzenden Haar, das nur bei den Geistlichen durch die gewaltige kreisrunde Tonsur unterbrochen wird. Dem entsprechen die großen Hände mit den ins Endlose gezogenen Fingern, die, da sie noch dazu ohne jede Andeutung von Gelenken gegeben sind, wie leere Handschuhe wirken.

fol. 136a (Taf. I*a*) macht insofern eine Ausnahme, als hier die Köpfe kleiner gehalten und die Finger nicht die gleiche immense Länge besitzen, vor allem etwas besser in ihrer Funktion verstanden und wiedergegeben sind. Vielleicht erklärt sich dies durch die Benutzung einer besseren älteren Vorlage, denn sicherlich ist die Komposition aus einem andern Zusammenhange herübergenommen[17]).

[17]) Hierfür spricht der Umstand, daß die Mandorla den Deckbalken durchschneidet, die Flügel des einen Engels aus Raummangel über seinem Kopfe gekreuzt sind, der eine Flügel und Arm des rechten Engels teilweise die Säule decken.

Die Figuren sind ohne struktiven Aufbau, schlaff in der Haltung, nur in einzelnen qualligen Formen scheinbar ohne jedes feste Knochengerüst gegeben. Dazu gesellt sich eine gewisse steife Plumpheit in den Bewegungen. Die psychische Gesamtauffassung der Figuren ist eine durchaus phlegmatische. Das Fehlen jeglicher Spannung bildet auch das Kennzeichen des Faltenstiles, der stets auf die Wirkung des Gesamteindruckes, nie auf die einzelner Teile ausgeht. So verraten die Schlängelungen der Säume in dem müden Fluß ihrer Wellenlinien nichts mehr von der alten ausdrucksgesättigten Kraft der karolingischen Kunst, der die verwandten Motive entstammen. Es ist eben eine im Absterben begriffene Kunst, die, mit den stilistischen Residuen einer vorausgehenden Epoche schaltend, nur noch matte Erzeugnisse hervorzubringen vermag.

Auf eine, im wesentlichen auf illusionistische Wirkungen ausgehende Kunst ist die Wiedergabe des Himmels durch einzelne farbige Streifen und nicht — wie es in der späteren ottonischen Kunst üblich wurde — durch einzelne voneinander getrennte farbige Zonen zurückzuführen. Besonders charakteristisch ist hierfür fol. 187a (Taf. II), wo erst durch ein Zusammenwirken der verschiedensten Töne (gelblich-braun, gelblich-grün, blaugrau und stark aufgetragenes Rosa) der Gesamteffekt hervorgerufen wird.

Die Modellierung der Gewänder geschieht folgendermaßen: Die Farbe des Gewandes wird überall mit der gleichen Intensität aufgetragen. Außen umzieht das Ganze ein schwarzer Konturstrich, neben dem zumeist noch ein weißer einherläuft. Die Modellierung im Innern geschieht einerseits für die heller belichteten Partien durch Auftragen von Deckweiß, anderseits werden die Schatten durch energische schwarze Linien angegeben. Doch ist letzteres Verfahren nicht allgemein üblich, vielmehr hat sich noch ein Teil der alten farbigen Auffassung erhalten. So ist das Untergewand Christi (fol. 136a, Taf. I*a*), das weißlichgelbe Farbe zeigt, mit bläulich-grüner Schattenangabe gegeben, die nur selten von schwarzen Strichen überdeckt ist. Ebenso sieht man auf dem matt rotbräunlichen Obergewande noch die Schattierung mit Blau auf dem linken Oberschenkel; sonst ist sie überall von Schwarz gedeckt. Es wäre daher möglich, daß erst nachträglich, nur um die Figuren fester erscheinen zu lassen oder des größeren Gegensatzes wegen, die schwarzen Striche gezogen sind. Auf dem gelben Gewande der Engel — beim rechten das Untergewand, beim linken das Obergewand — erkennt man auch noch Spuren dieses malerischen Sehens: neben den meist durch Schwarz gedeckten blauen Strichen finden sich auch grüne und rotbraune. Auf dem Obergewande Christi ist neben dem reinen Weiß auch gelbliches Weiß verwendet; auf weißlichem Blau sind die Schattenstriche mit intensivem dunklen Blau gegeben.

Da reine Enfaceköpfe kaum begegnen[18]), können wir zunächst über die Wiedergabe der dreiviertel Profilköpfe folgendes aussagen: Die zugewandte Gesichtshälfte bekommt keine Wangenkonturen, sondern wird nur durch bläuliche oder rotbraume Schattierung gegen den Hals abgesetzt; die abgewandte Gesichtshälfte dagegen von schwarzen Konturen begrenzt. Der Haaransatz ist nur vereinzelt durch eine schwarze Linie markiert. Den Nasenkontur bildet auf der zugewandten Seite eine rotbraune, auf der abgewandten Seite dagegen stets eine schwarze Linie, die fast im rechten Winkel in den Brauen- und unteren Nasenkontur übergeht.

Den Grundton des Gesichtes bildet ein weißliches Rosa. Sehr stark ist die Deckung mit Weiß: am Haaransatz, in der Mitte der Stirn, fast die ganze Wange und das Kinn breit überstrichen; ein breiter Streifen ferner auf der Mitte des Halses.

[18]) Bei den wenigen Enface-Köpfen, die stets bärtig sind, ist der Nasenkontur auf beiden Seiten rotbraun gegeben; der Bart meist nicht von Kontur umfahren.

Von der Nase zum Munde läuft ein schwarzer Strich. Den Mund bildet etwas Rot zwischen zwei wagrechten schwarzen Strichen, deren oberer länger ist als der untere. Die Ohren sind nur rote Kringel, meist inmitten mit einem schwarzen Strich versehen; das Ganze wird von Deckweiß umzogen, das bisweilen wieder von schwarzem Kontur begrenzt wird. Die Haare bilden eine braune Masse; bei Christus ist mit männigroten Stricheln etwas Form zu geben versucht. Bei weißen Haaren und Vollbärten findet sich auf schieferblauem Grunde starke Höhung mit Weiß; nur Christi Bart ist schwarzbraun ohne weiße Deckung gegeben.

Das Auge wird gegen die Wange durch einen bläulichen Strich abgesetzt. Den oberen Abschluß des Auges bildet eine feine schwarze Linie, an der in der Ecke gegen die Nase zu die große schwarze Pupille hängt. Der übrige Teil des Auges ist weiß. Über den das obere Augenlid markierenden Strich folgt sodann gleichfalls ein in gelinder Krümmung gegebener weißer Strich, dann häufig ein männigroter, ihm folgend ein energischer schwarzer schließlich ein weißer Strich; die letzteren führen beide auf der jeweils abgewandten Gesichtshälfte direkt in den Nasenkontur über.

Hände und Füße zeigen den gleichen Grundton wie das Gesicht. Der äußere Kontur ist fast stets schwarz, selten braun; ausnahmsweise besitzen die Füße Christi gegen das Innere zu männigroten Kontur. An den Knöcheln findet sich etwas Rot, sonst geringe weiße Deckung. Die Hände: die Muskelpartie im Innern der Hand wird männigrot begrenzt. Die Finger zeigen in der Mitte weißen Strich, an den Seiten abwechselnd schwarzen und roten Kontur. Stets wird die Linie zwischen Zeigefinger und Daumen rot gegeben, dann schwarz der andere Kontur des Zeigefingers, der darauf folgende Kontur des Mittelfingers rot usf.

Es erübrigt noch, zu sagen, daß überall sowohl im Innern der Gewänder als auch im Inkarnat die Zeichnung und die ausgiebige Weißhöhung nicht nach einem ganz festen Schema vor sich geht; mithin die obigen Angaben nur gewissermaßen als mittlere Norm genommen werden müssen. Vor allem verdient jedoch noch hervorgehoben zu werden, daß die Angabe der Lichter und Schatten nicht in rein zeichnerischer Weise durch sauberes, spitzes Aufsetzen und akuraten Verlauf der Linien bewirkt wird, sondern daß Lichter und Schatten unvertrieben und ohne Rücksichtnahme auf einen wohllautenden Verlauf der Linien in breiten Zügen aufgetragen werden. Eine Harmonie in der Zusammenstellung der Farben ist gleichfalls nirgends erstrebt. Die ganze farbige Haltung der Bilder ist eine stumpfe, nirgends ist auch nur eine energische Farbwirkung versucht. Zumeist finden sich ungebrochene dunkle Farben, ohne Rücksicht auf ihre gegenseitige Wirkung nebeneinander. Ja, man muß die farbige Erscheinung fast barbarisch nennen, wenn man sie mit den Leistungen anderer gleichzeitiger Schulen, etwa der sogenannten Liuthar-Gruppe, vergleicht. Besonders dominierend ist ein kräftiges dunkles Blau, neben dem sich jedoch ein helleres Blau (jedoch ohne Deckung von Weiß) findet, ferner dunkles Gelb, dunkles Grün und farbloses Graublau.

Wenn wir nun nach der eingehenden Betrachtung der obigen Bilder, die sich uns zu einer festen Gruppe zusammenschlossen, die übrigen Miniaturen der Handschrift auf ihre eventuelle Verwandtschaft hin ansehen, so bietet uns wohl 15b die meisten Analogien. Ja man könnte zunächst schwankend sein, ob das Blatt nicht direkt unter die erste Gruppe einzureihen wäre. Die Architektur stimmt ganz überein, und auch in der farbigen Haltung scheint das Bild den genannten Malereien verwandt. Doch schon bei etwas genauerem

Zusehen fallen Unterschiede auf. Am deutlichsten zeigt dies der ganze Aufbau. Das Bild selbst ist von einem Rahmen umgeben, wie wir ihn von fol. 214a kennen, doch ruht dieser Rahmen nun seinerseits auf zwei Säulen, die unten durch eine gemeinsame Sockelplatte verbunden sind. In dem so gebildeten rechteckigen ganz von Purpur gedeckten Zwischenraume finden sich die Initiale „A“ sowie die nächsten Textworte in Goldschrift. Auf Unter-

Fig. 3 Aus dem Göttinger Sakramentar, fol. 1b Kanonbild

schiede aufmerksam geworden, werden wir nun auch in der farbigen Haltung gewisser Differenzen gewahr. So ist der Hintergrund auf dem unteren Bilde, obgleich es sich doch um eine Szene im Freien handelt, in zwei reinlich voneinander geschiedenen farbigen Zonen gegeben, während wir ja gerade für Gruppe I die illusionistische Wiedergabe der atmosphärischen Erscheinung hervorhoben. Auch eine neue Farbe, die in dem dunklen Ensemble von Gruppe I nicht vorkommt, tritt hier auf, ein helles Lila mit starker Weiß-

deckung und Schattierung mit dunklerem Lila, ferner ein Gelbrot, an dessen Stelle sich in Gruppe I ein selten verwendetes Rostrot findet.

Da sich in Gruppe I niemals zwei Szenen auf einem Bilde vereinigt finden, können wir nicht sagen, ob eventuell die Anordnung der Komposition in zwei Streifen übereinander aus Gruppe I stammt. Für Gruppe II ist gerade die Ordnung der Szenen nebeneinander und ihre Trennung durch eine Säule charakteristisch.

Fig. 4 Aus dem Göttinger Sakramentar, fol. 11b Verkündigung und Geburt Christi

Dieser von uns schon gestreiften zweiten Gruppe gehören nun alle Miniaturen von fol. 1b--75 an (Fig. 3—6). Die Initialornamentik bestätigt dies, wie wir weiter unten sehen werden; ja, die Scheidung tritt dort noch weit deutlicher hervor.

An und für sich stellt sich die zweite Gruppe als konsequente Weiterentwicklung der Stilprinzipien von Gruppe I heraus. Die Neuerung im Aufbau, die durch die Verbindung von Bild und Initiale herbeigeführt wird, erwähnten wir bereits[19]). Man geht wohl nicht fehl, wenn man die Flankierung der auf Purpurgrund stehenden Initialen durch Säulen

[19]) Nur die beiden kleinen Bilder in Hochformat (fol. 24b und 30a) sind in architektonischer Rahmung ohne Verbindung mit der Initiale gegeben; ferner besitzt das Vollbild fol. 60a unten eine szenische Darstellung.

auf eine Einwirkung der den Kodex eröffnenden Zierseiten zurückführt. Die Einleitungsworte des Sakramentars, einschließlich des „Libera", die die Seiten fol. 2a—8b umfassen, stehen in Goldschrift auf purpurnem Grunde und erhalten durch zwei Säulen mit Sockel- und Deckplatte eine feste architektonische Rahmung. Die Auffassung der Säule ist wie in Gruppe I eine rein dekorative, ihre Färbung im Gegensatz zu Gruppe I meist eine lichtere (helles Violett, weißliches Blaugrün usw.). Die Kapitäle zeigen die verschiedenartigsten Kombinationen von Akanthusmotiven. Ornamentfriese kommen nur bis fol. 9a vor, später fehlen sie gänzlich. Stets das gleiche von fol. 136a her bekannte Akanthusmotiv, das zum Teil schräg gestellt und daher auf den ersten Blick nicht gleich erkannt wird.

Auch auf das Nebeneinanderstellen von Motiven und ihre Trennung durch eine Säule wiesen wir bereits weiter oben hin. Daß man sich zur Trennung der Säulen bedient, ist bei der häufigen Verwendung derselben nichts Auffallendes. An eine direkte Einwirkung der Monumentalmalerei, in der diese Art der Bildrahmung durch die architektonische Wandgliederung der ausgehenden Antike heimisch geworden war, ist nicht zu denken; obgleich sie letzten Endes zweifellos darauf zurückgeht.

Die Bedeutung der Architektur im Bildganzen tritt gegenüber Gruppe I bedeutend zurück, bei fol. 15b ist sie noch am stärksten, bei der Geburt (fol. 11b) ist sie schon mehr in den Hintergrund geschoben und bei der Darstellung im Tempel, wo man sie besonders erwarten würde, ist sie nur sehr dezent verwendet. Die architektonischen Motive stammen sämtlich aus Gruppe I und sind oft in unverstandener Weise benutzt (Darbringung, Geburt). Besonders häufig begegnet der schmale kuppelgekrönte Eingang aus Gruppe I. Die Kompositionen bekommen mehr Luft, der freie Hintergrund spricht bedeutender mit. Vor allem aber verändern sich die Figuren, die zunächst weit unter Bildhöhe bleiben und von kleiner, gedrungener Statur sind. Zudem werden auch die Verhältnisse bessere: die Köpfe nähern sich mehr ihrer normalen Größe, die übergroßen Hände bleiben zwar, doch wird die Angabe der Körperteile unter der Gewandung eine bestimmtere und damit auch die Differenzierung zwischen Ober- und Unterkörper größer. Die Figuren erscheinen nervöser, was sich besonders in den abrupten Drehungen äußert (vgl. besonders fol. 1b: Abraham, ferner fol. 14b: die Steinigung des Stephanus).

Die größte Veränderung macht jedoch die Farbe durch. Im allgemeinen kann man sagen, daß sich die zweite Gruppe von der ersten durch eine größere Helligkeit der Farben unterscheidet. Zunächst ist der Abstand auch farbig kein so großer, wir finden dunkles Blau, Braun, dunkles Grün, helles Gelb. Doch tritt bald eine größere Auflichtung ein; so zeigen die Farben der Gewänder der zweiten Gruppe gegen Ende (von fol. 30 an) fast nur bläuliches Grün und dunkleres Lila, daneben allerdings noch leuchtendes Ziegelrot.

Das Terrain wird in Gruppe II stets durch den unteren gelben Streifen ausgedrückt, in dem hin und wieder die Einzeichnung kleiner Pflanzen oder Schollen in Braun erfolgt; was in Gruppe I nie vorkommt. Allerdings wird der gelbe Streifen oft so hoch genommen, daß er nicht mehr als Terrainstreifen wirkt. Über dem gelben Streifen findet sich helles Lila, dunkles Blaugrün oder Rotgelb (foll 19b erscheint das ganze Bild auf bläulichem Purpurgrund).

Auch in bezug auf Umriß und Zeichnung der Figuren stellt sich Gruppe II als Fortsetzung von Gruppe I heraus. Zu einem Vergleiche eignet sich am besten die Gegenüberstellung der Deesis (fol. 136a) mit der Erscheinung Christi und der Engel auf dem Stephanusbilde. Verwandt ist zunächst der Gesichtstyp, ferner das eigenartige Standmotiv Christi,

ohne die Differenzierung zwischen Spiel- und Standbein, die Füße dabei nach auswärts gekehrt. Auch die Haltung der Arme stimmt ganz überein. Nur ist an Stelle der steifen Monumentalität auf fol. 136a der Christus auf dem Stephanusbilde in der Hüfte etwas ausgeschwungen und die Führung des Mantelendes eine andere. Die charakteristische Saumfalte zwischen den Beinen Christi fehlt, sowie die kreisrunde Behandlung der Bauchpartie; beide Motive sind, wie die Schlängelung des Mantelsaumes, karolingische Reminiszenzen. Doch findet sich auch auf fol. 14b eine solche Kleinigkeit wie die kreisrunde Einzeichnung der Fußknöchel wieder. Ebenso ließe sich der linke Engel auf fol. 136a mit einem Engel zu äußerst links auf fol. 14b vergleichen.

Fig. 5 Aus dem Göttinger Sakramentar,
fol. 19a Anbetung der Könige, Hochzeit zu Kana, die Taufe Christi

Was wir oben als bezeichnend für die Art der Wiedergabe der Figuren in Gruppe I zusammengefaßt haben, bleibt auch für Gruppe II bestehen. Vielleicht könnte man bemerken, daß die zur Motivierung des Gewandes dienenden Linien ruhiger und kleinteiliger geworden sind. Zur Angabe der Schatten findet neben Schwarz auch bereits Lila Verwendung. Der rote Strich über dem Auge, der auch in Gruppe I meist fehlt, findet sich in Gruppe II anfangs regelmäßig, später unterbleibt er.

Der charakteristische Unterschied zwischen den beiden Gruppen bildet neben den Änderungen in der Auffassung und Wiedergabe der Figuren die neue Art des Aufbaues der Bilder und vor allem der Wechsel in der Farbe.

Wir erwähnten bereits oben, daß gegen Ende der zweiten Gruppe die Gewänder vorwiegend dunkles Lila und bläuliches Grün aufweisen. Die beiden Farben bestimmen fast

allein die farbige Haltung der sich jetzt anschließenden dritten Gruppe, die die Bilder von fol. 79b—116a sowie das Kalenderbild und die Monatszeichen umfaßt (Taf. I*b*, III*a*, Fig. 7).

fol. 79b ist ein Übergangsbild. Die Figuren haben die gleiche Statur wie in Gruppe II; auch die Farbe der Gewänder ist noch die nämliche. Ein charakteristischer Unterschied besteht jedoch darin, daß die Konturen, die in Gruppe II stets noch mit Schwarz gegeben wurden, nunmehr in Lila ausgeführt sind. Auch tritt hier zum ersten Male das Grün als Farbe einer Hintergrundzone auf, und zugleich findet sich auf dem Bilde die erste Einzeichnung von Erdschollen durch zwei Reihen nicht sehr exakt gezogener Halbkreisbogen. fol. 82a zeigt dann den farbigen Stil der dritten Gruppe fertig ausgeprägt. Jetzt ist das helle Grün auch in die Gewandung eingedrungen. Grün und Lila sind von nun an die Hauptfarben. Das Lila, das bedeutend lichter ist als in Gruppe II, wird mit dunklem Lila konturiert und in der gleichen Farbe erfolgen die Schattenangaben. Weiß wird als Deckfarbe benutzt. Auch Grün wird schließlich lila kontuiert und mit lilafarbener Schattierung versehen.

In den Köpfen geht die feste Form fast gänzlich verloren. Der Nasen- und Brauenkontur wird braun oder lila gegeben. Das Gesicht bekommt auf der abgewandten Seite Lilakontur, auf der zugewendeten Gesichtshälfte wird infolge starker Weißhöhung auf Backe und Hals die Begrenzung durch die dazwischen freibleibende, leicht rotbraune Grundierung des Gesichtes gegeben. Die Haare bilden eine braune Masse, in die durch schwärzliches Braun einige oberflächliche Angaben eingetragen werden; so der Scheitel und eine Abtreppung an der Seite. Jugendliche Bärte werden lila gegeben, ältere sowie greises Haar weiß auf stark mitsprechender Grundierung. Die Nase muß sich neben dem Kontur auf der abgewandten Seite mit einem weiß aufgesetzten Glanzlicht, das die Mitte entlang geführt wird, begnügen.

In der Rahmung der Bilder folgen fol. 79b, 87a, 90b, 93a dem Schema der Gruppe II. Bei fol. 96a ist der Zusammenhang zwischen Bild und Initiale bereits gelöst. fol. 111a, 113a, 116a schließlich zeigen wieder das von doppelfarbigem Rahmen umzogene Breitbild. Neu erscheint die Rahmung von fol. 82a und 111b; den Rahmen bildet ein in zwei Bändern gebettetes Mittelfeld, das durch die die Ecken und Mitten des Rahmens markierenden Knotenverschlingungen in einzelne Felder zerteilt wird. Die Säulen und Kapitäle schließen sich in der Form ganz denen von Gruppe II an; die Farbe bildet Gelbrot, vielfach ist der Säulenschaft in Violett und Grün geteilt. Als Ornament tritt nur zweimal (fol. 111b und b) ein einfaches Blattkyma auf, das in der Farbe durch Deckung der einen Hälfte durch eine andere Farbe geteilt erscheint (Blau und Grün, Hellgrün und Weißlich). Bei der Architektur ist die Herübernahme aus Gruppe I nicht so ersichtlich. Vielfach finden sich Anschlüsse an die aus der Antike stammenden Versatzstücke (vgl. besonders auf fol. 93a und 98a, wie der Giebel auf den Säulen ruht).

Innerhalb der letzen Gruppe gehen die Bilder fol. 87a, 90b, 93b und 98b enger miteinander zusammen. Der Farbenauftrag ist dünner, die Zeichnung, besonders der Innenmotivierung der Gewänder, unbestimmter, zittriger. Die Figuren erscheinen gegenüber dem Typus der Gruppe II mehr in die Länge gezogen. Die Zeichnung der Erdschollen geschieht in drei Reihen stark gestreckter Kreisbögen, deren oberste Reihen an den jeweiligen Treffpunkten der einzelnen Bögen je drei der bekannten Blumen hervorsprießen läßt. fol. 82a, 111a, 113a (Taf. I*b*) und 116a gehen in der Erweichung der Formen am weitesten. Das Weiß wird hier in dicken Patzen aufgetragen, so daß der Gegensatz zwischen hellbelichteten und dunk-

leren Partien für den Gesamteindruck allein bestimmend wirkt. Die Körperformen wirken gegenüber den soeben genannten Blättern schwer und massig; ein Eindruck, der durch die pastose Weißhöhung noch gesteigert wird. Die Erdschollen markieren zwei Reihen von

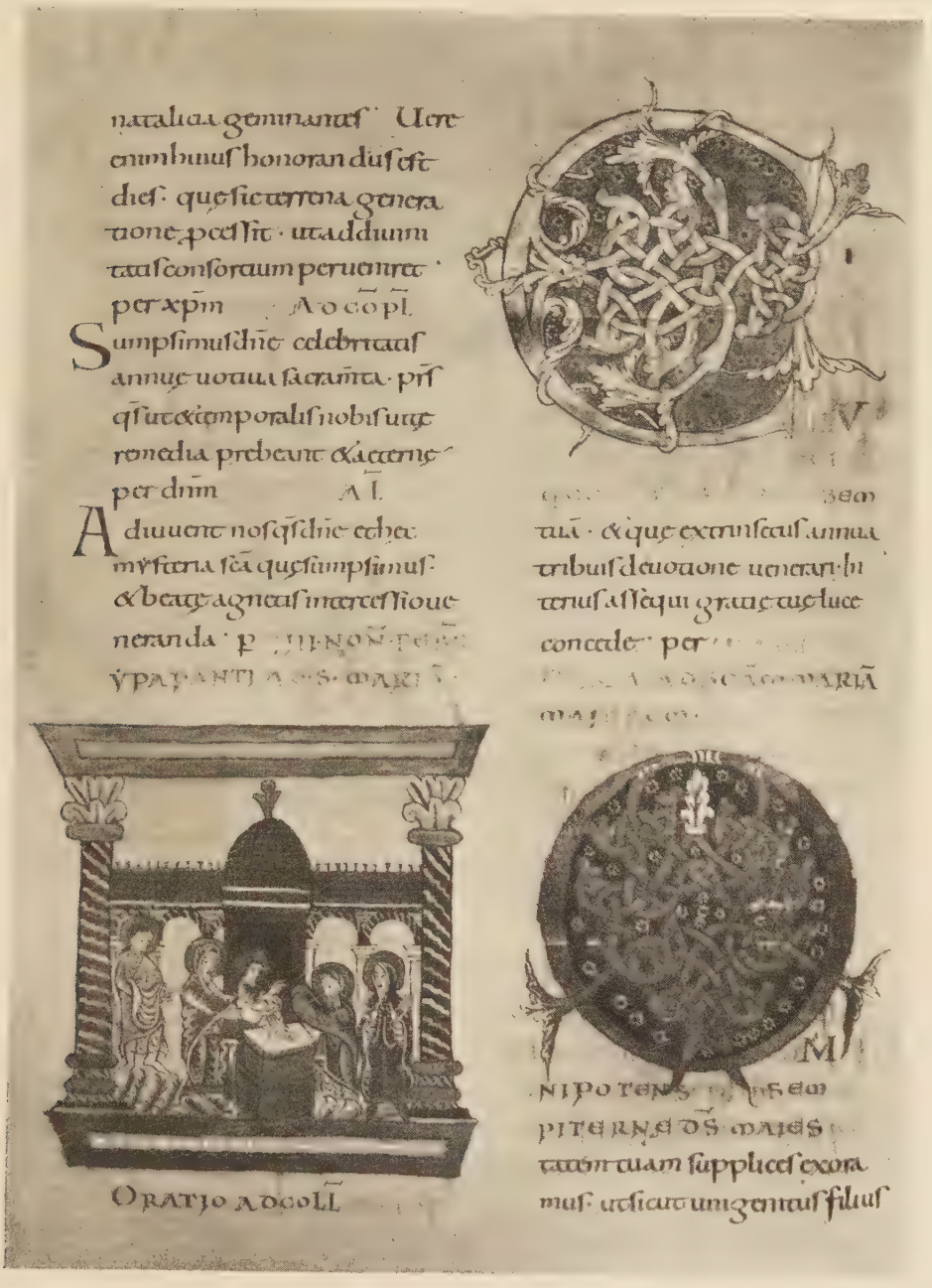

Fig. 6 Aus dem Göttinger Sakramentar, fol. 24b

Halbkreisbögen, denen auf fol. 111a und 116a an der gleichen Stelle wie bei den eben genannten Miniaturen eine Blume entwächst. Übrigens verraten gerade diese letzten Blätter — beim Allerheiligenbild wird dies nicht so sichtbar — im Wurf der Gewandung, besonders in der Führung der Gewandsäume starke karolingische Nachklänge. Am deutlichsten offenbart

dies die Figur Christi auf dem Bilde der Legende des hl. Martin (Taf. I*b*). Man beachte namentlich die fast in Aufsicht gegebene untere Gewandpartie, in der die Füße gebettet erscheinen, mit den charakteristischen Falten, die wir auf fol. 136a (Taf. I*a*) fanden, ferner den in trägen Wellenlinien verlaufenden Saum des Obergewandes. Welchen Quellen diese Einflüsse enstammen, wird sich aus der Untersuchung weiter unten ergeben.

Alle bisher geführten Erörterungen erstrecken sich nur auf den Bilderkomplex der Handschrift, ohne der Initialen zu gedenken. Wir haben diese gesonderte Art der Betrachtung gewählt, um nicht durch die gleichzeitige Behandlung beider Themen die Entwicklungsreihe zu stören. Nur nebenbei erwähnten wir, daß die bei den Bildern gefundene Einteilung in drei Gruppen auch für die Initialen ihre Gültigkeit habe.

Wir beginnen daher auch hier mit der Betrachtung der in dem Abschnitt von fol. 136 bis 249 enthaltenen — mithin zur Gruppe I gehörenden — Initialen (Fig. 8—10).

Der Initialstamm wird stets massiv golden gegeben, bisweilen erscheint er bei den in Kurven verlaufenden Buchstaben auf der Innenseite gelappt, so daß er an blattähnliche Gebilde erinnert; niemals finden wir ihn in ornamentale Felder zerlegt, wie dies besonders die karolingische Kunst liebt. Den Grund der Initiale bildet ein helles Blau, in seltenen Fällen Weiß. Auf diesem Grunde liegt nun ein stets golden gegebenes Flechtwerkmuster auf, das wir am besten als den in seinem Zusammenhang gelockerten Riemenknoten bezeichnen, der aus dem St. Gallen-Reichenauer Arbeiten genugsam bekannt ist. Mit dem Initialstamm ist er meist durch Umschlingungen an mehreren Stellen verbunden, die sich ungezwungen aus dem Verlauf der Verflechtungen ergeben. Zu bemerken ist jedoch, daß sich überall an den Riemenknoten blattförmige Ansätze finden; ebenfalls meist in Gold ausgeführt, nur selten durch dunkelblaue Farbe besondert markiert. Oftmals werden die gemeinsamen Anfangs- oder Endpunkte zweier Rankenzüge durch einen in heller Farbe gegebenen Ring hervorgehoben.

Der blaue Grund der Initiale ist meistens durch kleine Blüten belebt; sie bestehen aus einem roten Punkte, um den sich in Kreisform 6—8 kleinere weiße Punkte gruppieren. Vereinzelt ist die Blüte auch mit einem weißen Stengel verbunden, der seinerseits auf dem Flechtwerk der Initiale aufsitzt. Zweifellos ist nun diese Blüte nicht aus der Initialentwicklung entstanden, sondern aus einem andern Gebiete herübergenommen. Wir treffen nämlich die gleiche Blüte mit demselben zittrigen weißen Stiel in den Bildern der Gruppe II und III häufig als Bodenpflanze. Nun ist ja zuzugeben, daß, da sie in Gruppe I nicht im Bilde erscheint, in unserm Kodex also die Priorität zugunsten der Initiale spricht. Doch begegnen solche Blüten als Bodenvegetation seit dem Ausgange der Antike in den Mosaiken und dieselben gehen von dort in die karolingische Kunst über. (Besonders häufig verwendet sie die Touronische Schule.) Eine frühere Verwendung findet die Blüte außerdem im Initialschmuck alemannischer Handschriften. Jedenfalls ist das Motiv aus der Bildillustration in den Initialschmuck herübergenommen.

Eine Weiterentwicklung finden diese Stileigentümlichkeiten in den Initialen der Gruppe II (Fig. 4—6). Znächst ein rein äußerlicher Unterschied: Die Initialen werden größer, das Gold bekommt einen helleren Glanz gegenüber dem stumpfen, leicht ins Grünliche spielenden Ton der Gruppe I. Neben dem hellblauen Grunde, der nur zu Beginn mit dunklerer Farbe gedeckt wird — was auch in Gruppe I schon vorkommt — findet sich jetzt auch hellgrüne Grundierung. Der Lauf der Verflechtungen wird freier, die Auflösung des Riemenknotens ist in den letzten Initialen fast völlig erreicht. Die gleichsam etwas unentwickelten blattförmigen

Ansätze der Gruppe I, die sich noch ganz dem Verlauf des Flechtwerkes anpassen, entfalten sich immer mehr im Lauf der Entwicklung und bringen durch ihre helle Färbung ein unruhiges Element in die getragene Wirkung der goldenen Bandschlingungen. Fast durchgängig werden die Füllungen der Initialen symmetrisch aufgebaut, indem mehrere, häufig sogar von einer gemeinsamen Mittelachse ausgehende korrespondierende Rankenzüge sich bilden (vgl. besonders das „V“ des Vere, wo die starke Schachtelung fast den Eindruck eines Palmettenbaumes hervorruft). Gelegentlich finden sich dann auch wieder Initialen wie

Fig. 7 Aus dem Göttinger Sakramentar, fol. 111b

das „D“ fol. 17b, das den Charakter des Riemenknotens noch verhältnismäßig rein bewahrt hat. Die kleinen, den Grund füllenden Blumen, die wir bereits in Gruppe I antrafen, werden in Gruppe II in noch ausgedehnterem Maße verwendet.

In den Initialen der dritten Gruppe tritt gegenüber denen der zweiten eine charakteristische Veränderung ein: das bandartige Flechtwerk wird plötzlich auch farbig (Fig. 7). Helles Blaugrün und weißliches Lila tritt an die Stelle des miniumumränderten Goldes. Auch dem Initialstamm geht es zu Leibe. Zunächst wird er halb golden, halb farbig gegeben, bis schließlich das Gold ganz verdrängt wird. Die Initialen unter den Bildern machen zunächst diese Entwicklung nicht mit; wohl weil man die Wirkung des Goldes neben dem Purpur nicht aufgeben wollte. (Nur fol. 90b ist die halbe Ranke grün gegeben. Dagegen bringt fol. 111b die Initiale „D“ golden auf ganzseitigem Purpurfelde.) Auch die Initialen im Texte,

die von einem rechteckigen Rahmen mit Purpurgrundierung umgrenzt sind, sind golden gehalten (fol. 110b and 116b). Die nur periodischen Blattansätze der Initialen der zweiten Gruppe werden immer mehr von entfalteten Blättern verdrängt, und die goldenen Bandschlingungen abgelöst von farbigen frei bewegten Ranken, die in ihrer Führung die Entstehung aus dem Riemenknoten jedoch nicht verleugnen. Die Grundierung der Initialen bildet außer weißlichem Grün auch häufig Weiß, seltener weißliches Lila. Öfter fehlt die Grundierung ganz.

Fassen wir das Resultat dieser detaillierten Untersuchungen kurz zusammen. Wir teilten den malerischen Schmuck der Handschrift in drei Gruppen ein. Es entsteht nun die Frage: Sind diese drei Gruppen als Repräsentanten dreier verschiedener künstlerischer Richtungen aufzufassen, oder bilden sie nur die einzelnen Etappen im künstlerischen Entwicklungsgange einer Richtung? Zwischen der zweiten und dritten Gruppe besteht sicherlich nur ein Unterschied im Sinne der zuletzt geäußerten Ansicht. Etwas schwieriger ist das Verhältnis der zweiten Gruppe gegenüber der ersten zu bestimmen. Doch findet sich auch hier keine grundsätzliche Verschiedenheit in der künstlerischen Auffassung; nur gehören die Malereien der zweiten Gruppe einer weit fortgeschritteneren Entwicklungsstufe an als die der ersten.

Die Entwicklung der Initialen bestätigte diese Annahme. Zugleich ergibt sich jedoch aus der Gleichmäßigkeit, mit der im figürlichen wie ornamentalen Teil der Handschrift die Wandlung erfolgt, daß die ausführenden Kräfte in den drei Gruppen verschiedene waren; mithin die Unterschiede zwischen den einzelnen Gruppen nicht als das Resultat der fortschreitenden Entwicklung des bereits zu Beginn der Handschrift tätigen Künstlers aufzufassen sind.

Wir fassen zusammen: Bilder und Initialen sind von den gleichen Künstlern ausgeführt. Die drei im Kodex vertretenen Richtungen sind nicht unabhängig voneinander, sondern Gruppe II arbeitet mit den von Gruppe I unternommenen Stilprinzipien — wenn auch zum Teil in freier Abhängigkeit — während wiederum Gruppe III auf dem von Gruppe II Errungenen weiterbaut. Besonders charakteristisch für diese Entwicklungsreihe und zugleich für das Verhältnis zwischen Bild- und Initialtechnik ist die Reihenfolge, in der die einzelnen Farben auftreten. So verwendet die erste Gruppe als Grund für die Initialen helles Blau, die zweite Gruppe daneben auch helles Grün und nimmt Lila und Blaugrün in den Hintergrund und die Gewandung auf. Die dritte Gruppe führt Lila und helles Grün in des Flechtwerk der Initialen ein, helles Grün auch in den Hintergrund sowie in die Gewänder.

Fig. 8 Aus dem Göttinger Sakramentar, fol. 180a

Fig. 9 Aus dem Göttinger Sakramentar, fol. 180a

Fig. 10 Aus dem Göttinger Sakramentar, fol. 180a

b) Das Udineser Sakramentar

Dem Göttinger Sakramentar eng verwandt ist das Sakramentar (Cod. 76, V) der Bibliotheca capitulare zu Udine, das durch Ebner[20]) der kunsthistorischen Forschung bekanntgemacht wurde; auf dessen ausführliche Beschreibung der Handschrift wir daher hier verweisen. Ebner hat wegen der Auszeichnung des heiligen Willehad (depositio sancti Willehadi mit eigener Präfation, dies natalis sowie vigil) wohl mit Recht die Herkunft des Kodex aus dem Sprengel Hamburg-Bremen angenommen. Über die Zugehörigkeit der Malereien der Handschrift zur Fuldaer Miniaturschule ist man sich jedoch nie zweifelhaft gewesen, und Ebner hat dies gleich — wie nach ihm Swarzenski und Haseloff — ausgesprochen. Denn für die kunsthistorische Erkenntnis ist es gleichgültig, ob der Kodex in Fulda angefertigt oder von einem ganz in der Fuldaer Tradition aufgewachsenen Maler auswärts hergestellt ist. Die gänzliche Übereinstimmung des Bilderkreises mit dem Zyklus des Göttinger Sakramentars wird weiter unten aus der ikonographischen Vergleichung ersichtlich. Es verdient jedoch hervorgehoben zu werden, daß für den heiligen Willehad kein Bild entworfen, sondern sein dies natalis nur durch eine blattgroße Initiale geziert ist. Dagegen finden sich die aus dem Göttinger Sakramentar bekannten beiden Bilder, die Szenen aus dem Leben des heiligen Bonifatius illustrieren — dem im Text längst nicht die Auszeichnung zuteil wird, wie dem heiligen Willehad — auch im Udineser Sakramentar. Wir geben im folgenden wieder zunächst ein Verzeichnis der im Kodex enthaltenen Miniaturen.

Pergamenthandschrift. 4° 122 Blatt (23 × 27·5 *cm*). Fol. 1 fehlt, auch das „Agnus dei"; fol. 1 a (jetzt) Initiale „J" (ganzseitig); fol. 2a: Initiale „V" (ganzseitig); fol. 3b: Initiale „T" (ganzseitig); fol. 12b: Verkündigung an die Hirten und Geburt Christi (halbseitig); fol. 13a: Initiale „C" (ganzseitig); fol. 19b: Anbetung der Könige, Hochzeit zu Kana, Taufe Christi, darunter Initiale „D" (ganzseitig); fol. 24b: Darbringung im Tempel, darunter Initiale „O" (ganzseitig); fol. 25b: Verkündigung Mariä, darunter Initiale „D" (halbseitig); fol. 27a: Einzug in Jerusalem, darunter Initiale „O" (ganzseitig); fol. 28a: Abendmal und Fußwaschung, darunter Initiale „D" (ungefähr $^2/_3$ der Seite einnehmend); fol. 30 a: Kreuzabnahme und Grablegung, darunter Initiale „D" (halbseitig); fol. 32a: Die Frauen am Grabe, Christus den Frauen erscheinend, darunter Initiale „D" (ganzseitig); fol. 41 a: Himmelfahrt Christi, darunter Initiale „C" (ganzseitig); fol. 43b: Bonifatius taufend und den Märtyrertod erleidend (ungefähr $^1/_3$ der Seite einnehmend); fol. 47a: Zacharias und der Engel, Namengebung des Johannes (halbseitig); fol. 48b: Petrus und Paulus vor dem Könige und ihr Opfertod, darunter Initiale „D" (halbseitig); fol. 54b: Marter des heiligen Laurentius, darunter Initiale „D" (ganzseitig); fol. 67b: Verehrung des Lammes (die Heiligen) (ganzseitig); fol. 69b: Initiale „D" (ganzseitig); fol. 71a: Legende des heiligen Martin (halbseitig); fol. 72b: Kreuzigung Andreä (halbseitig); fol. 84a: kleine Initiale „O", darin Christus thronend.

In der Rahmung der Bilder herrscht eine große Mannigfaltigkeit. Zunächst findet sich die aus Gruppe II bekannte architektonische Rahmung der Schrift — resp. Initialseiten zu Beginn des Sakramentars; ferner die ebenfalls in Gruppe II zuerst auftretende, weiter oben erwähnte Verbindung zwischen Bild und Initiale: fol. 19b, 27a, 32a, 54b (fol. 54b bildet insofern eine gewisse Ausnahme, als wie bei Beginn des Sakramentars zwei Säulen mit Sockel- und Deckplatte das Ganze einfassen, das Bild somit nicht separat gerahmt ist, sondern die die Initiale umgebende Purpurgrundierung direkt gegen das Bild abgesetzt wird).

Daneben erscheinen fol. 12b, 43b, 47a, 71a, 72a als Breitbilder ohne Verbindung mit der Initiale. Die beiden ersten besitzen einfachen durch Parallelstreifen gebildeten Rechteckrahmen, wie auch die beiden letzteren; nur daß hier der breite mittlere Streifen ein ornamentales Muster zeigt und die beiden schmalen, den Mittelstreifen einfassenden Bänder

[20]) a. a. O. S. 258 ff.

an den Ecken in Verschlingungen ausladen. Fol. 47a ist das einzige Bild des Kodex, das die beiden Szenen durch zwei Arkadenbögen einrahmt. Auch im Göttinger Sakramentar zeigt nur das die gleichen Szenen — Zacharias im Tempel und Namengebung des Johannes — illustrierende Blatt diese Rahmung, was wieder für den engen Zusammenhang der beiden Kodizes spricht. Hinzugekommen ist in der Udineser Handschrift nur der wie Palmetten aufgesetzte Flechtwerkknoten an den Ansätzen der Bögen. Einen loseren Zusammenhang zwischen Bild und Initiale zeigen schon fol. 24b, 25b, 28a, 30a, 41a, 48b. Wie bei fol. 90b der dritten Gruppe des Göttinger Kodex, ist hier das die Initiale umgebende Rechteck unter den zumeist architektonischen Bildrahmen gesetzt, so daß das Initialfeld nicht mit dem Bilde zusammengesehen, sondern zufällig angehängt erscheint; während früher das Bild auf

Fig. 11 Aus dem Udineser Sakramentar.
fol. 12b Verkündigung an die Hirten und Geburt Christi

den die Initiale flankierenden Säulen zu ruhen schien. Der Rahmen von fol. 67b, des einzigen Hochbildes, besitzt bemerkenswerterweise an den Rahmenecken und — mitten die gleichen Sternrosetten wie das dieselbe Szene zeigende Blatt des Göttinger Kodex (fol. 111a).

Die Ornamentfriese in den Deck- und Sockelplatten sind Akanthusmotive, die wir aus dem Göttinger Kodex bereits kennen. Neu ist nur eine öfters verwendete Wellenranke, die auch in gleichzeitigen alemannischen Handschriften begegnet.

Die Architekturformen bekunden den engsten Anschluß an Formen der zweiten Gruppe des Göttinger Kodex. Hinzugekommen sind die Arkadenbögen bei der Anbetung der Könige (fol. 17b); bei der Darbringung im Tempel ist infolge des größeren Bildraumes die Architektur mehr auseinandergezogen und der Mittelbau verändert.

Der Stil der Bilder ist durchaus einheitlich und dem von Gruppe II (und III) des Göttinger Kodex aufs engste verwandt. Die Figuren gleichen durchaus denen der Gruppe II sowohl in den Verhältnissen wie im Umrisse. Die schlanken Gestalten, wie sie teilweise Gruppe III des Göttinger Kodex bringt, finden im Udineser Sakramentar keine Nachfolge.

Die Modellierung der Gewandung ist gegenüber der Göttinger Handschrift geringer. Bei Lila geschieht die Innenmotivierung durch das starke Aufsetzen von Weiß, der Kontur

ist Dunkellila. Auf Gelbbraun wird mit Braun und Weiß, auf Grün und Blaugrün mit schwärzlichem Braun oder Schwarz, auf Dunkelblau mit Schwarz gearbeitet.

Die Behandlung des Inkarnates ist die gleiche wie im Göttinger Kodex. Nur ist der Grundton des Gesichtes gelbbraun und werden die Konturen braun oder rotbraun, niemals lila gegeben.

Blau und Grün bilden nebst ihren Kombinationen die bestimmenden Farben, deren Zusammenstellung keine Rücksicht auf koloristische Wirkung nimmt. Einige Neuerungen finden sich in der Behandlung des Bodens und Hintergrundes. Bekanntlich begegnet uns

Fig. 12 Aus dem Udineser Sakramentar. fol. 19b Anbetung der Könige, Hochzeit zu Kana, Taufe Christi

eine Einzeichnung der Erdschollen erst bei Beginn der dritten Gruppe im Göttinger Kodex. Doch war man dort über die in horizontaler Linie aneinander sich anschließenden Halbkreisbögen nicht hinausgegangen; am weitesten entwickelt war hierin fol. 111a, wo die einzelnen Schollen eng aneinandergerückt erschienen und sich schon mehr einer Kreisform näherten; zugleich versuchten die jeweils von der linken unteren Ecke bis etwa zur Mitte der Scholle strahlenförmig ausgehenden Linien eine kubische Wirkung hervorzurufen. Diese Anregungen finden im Udineser Kodex ihre weitere Ausgestaltung und zugleich bemächtigt man sich ihrer zum Zwecke einer dekorativen Bildwirkung. Die Erdschollen werden zu kreisrunden, sich fast bis zur Hälfte deckenden Ballen, die meist nur in einer Reihe gegeben werden (fol. 30a, fol. 47a), fol. 72b jedoch sich in mehreren Schichten finden. Diese Formen wirken nun ihrerseits auf die Wiedergabe des im Göttinger Kodex nicht vorkommenden Mittelgrundes (fol. 27a, fol. 48b) und gehen schließlich auch in den Hintergrund über. (Zunächst nur schüchtern fol. 25b; schließlich findet sich fol. 30a der ganze Hintergrund damit überzogen; man schwelgt geradezu in diesen Formen.) (Fig. 13.)

Stellt sich uns hierin der Udineser Kodex als eine Weiterbildung von Anregungen des Göttinger Sakramentars dar, so finden wir ein Gleiches auch noch auf einem andern Gebiete, nämlich in der Entwicklung der Initialen (Fig. 12, 13).

Der goldene Initialstamm ist meist gespalten und erhält weiße Füllungen, wodurch die Initialen etwas Unfestes im Aufbau bekommen. Zum Teil ist die Anlehnung an die Initialen, wie sie der Göttinger Kodex bringt, klar ersichtlich. So bedeutet fol. 30a (D) eine genaue Kopie nach fol. 64a des Göttinger Kodex; nur daß im Udineser Kodex die Initialfüllung rechts infolge des kleineren Raumes etwas verloren hat. Sonst ist nur ein Unterschied in den Blattansätzen. Diese sind in der Udineser Handschrift mehr entfaltet und zugleich sind einzelne Teile, die sich im Göttinger Kodex gewissermaßen im Übergangsstadium zwischen abstrakten und vegetabilischen Formen befanden und noch golden gegeben waren, ganz in Blattformen übergegangen und farbig behandelt.

Fig. 13 Aus dem Udineser Sakramentar.
fol. 30a Kreuzabnahme und Grablegung Christi

Interessant ist ferner der Vergleich von fol. 32a des Udineser und fol. 65b des Göttinger Kodex. Die ganze Anordnung, auch die Initialfüllung, stimmt überein; nur fehlt die im Göttinger in der Mitte zwischen den beiden Rankenzügen eingeflochtene Bandschlingung. Charakteristisch aber sind vor allem die Veränderungen an der Initiale des Udineser Kodex; die golden gehaltenen Ausläufer der Ranken des Göttinger Kodex sind farbig gegeben und zeigen die schon im Göttinger Sakramentar zu erkennende Blattpalmette in deutlicherer Gestaltung. Hinzugekommen sind ferner drei- oder fünffach gelappte, zum Teil eingerollte Blätter, für die sich Ansätze allerdings auch im Göttinger Kodex finden.

Von der alten Form des Riemenknotens finden sich partielle Überreste besonders auf den Initialen fol. 24b und 27a. Neu ist das fol. 48b verwendete dreispitzige, aus einem Kelch herauswachsende Blatt, ferner die lanzettförmigen Blätter sowie die dreifach gelappte, aus einem kreisförmigen Ansatz (Fruchtknoten) sich erhebende glockenförmige Blüte (fol. 41a). Am fremdartigsten berührt das „D“ fol. 25b, wo die sonst immer gewahrte Symmetrie in der Füllung des Initialfeldes ganz aufgehoben ist. Auffallend ist ferner die starke Verwendung

von Weiß, das nicht nur des öfteren als Farbe des Initialgrundes, sondern auch der Flechtwerkknoten Verwendung findet.

Wir sehen also im figürlichen, kompositionellen und ornamentalen Teil den engsten Anschluß an die durch Gruppe II (und III) des Göttinger Kodex repräsentierte Stilstufe; in manchem eine Weiterentwicklung der dort auftretenden Tendenzen. Eine direkte Abhängigkeit vom Göttinger Kodex wollen wir damit keineswegs behaupten, aber die engen Beziehungen, die zwischen den beiden Kodices bestehen, können nicht genügend betont werden.

Es ist bemerkenswert, daß keines der Bilder im Udineser Sakramentar den Stil der ersten Gruppe des Göttinger Kodex aufweist und daß die Kompositionen dieser Gruppe im Udineser Sakramentar nicht wiederkehren. Wir werden weiter unten sehen, daß die Unterdrückung dieser Szenen nicht auf einem Zufall beruht, vielmehr dürfen wir darin eine Bestätigung der oben aus stilistischen Gründen geäußerten Ansicht sehen, daß diese Malereien einer früheren Entwicklungsstufe angehören. Jedenfalls ergibt sich für die Datierung der Handschrift ein wenig späterer Zeitpunkt als für das Göttinger Sakramentar; mithin haben wir den Kodex bald nach 975 anzusetzen.

c) Das Bamberger Sakramentar.

Schon Ebner hat bei der Besprechung des Udineser Kodex als zweiten Verwandten auf das Sakramentar der Bamberger Bibliothek (Kodex A II, 52) hingewiesen, dem wir uns nunmehr zuwenden. Über den, wahrscheinlich in Bamberg zusammengestellten Einband und die textliche Zusammensetzung der Handschrift sowie über die Literaturnachweise gibt der Handschriftenkatalog der Bamberger Bibliothek genügende Auskunft[21]).

Das Sakramentar besitzt nekrologische Eintragungen im Kalendar sowie einen Nachtrag von Namen in der Commemoratio mortuorum, die bereits mehrfach interpretiert worden sind[22]). Die Eintragungen im Kalendar weisen auf Bamberg und erstrecken sich auf die Jahre 1021—41. Die Nachträge in der Commemoratio beziehen sich gleichfalls auf Bamberg und fallen in die Zeit zwischen 1056—65. Demnach muß der Kodex schon vor der Mitte des XI. Jhs. in Bamberg gewesen sein. Alle diese Eintragungen sind spätere Zutaten; von erster Hand findet sich im Kalendar der Todestag des Abtes Sturmi eingetragen, im Communecantes treffen wir den heiligen Bonifatius, im Memento defunctorum schließlich auch die heilige Lioba. Außerdem findet sich für den heiligen Bonifatius fol. 126b und 127a ein Proprium. Einen terminus a quo für die Datierung gewährt die im Kalendar zum 4. Juli von erster Hand eingetragene Depositio s. Udalrici episcopi, was nur nach 993 geschrieben sein kann. Die Vermutung von Chroust, daß der Kodex zu Zeiten des Bischofs Erkanbald von Fulda entstanden sei, ist höchst wahrscheinlich, da in die gleiche Zeit das eng verwandte Sakramentar in Vercelli fällt. Die Entstehungszeit des Kodex fällt somit ganz in den Anfang des XI. Jhs.

An Miniaturen finden sich im Kodex: fol. 12b: Gregorius und Gelasius, 13·5 × 15 *cm*; fol. 13a: Abel, Melchisedek, Opferung Isaaks 14·3 × 10·1 *cm*; fol. 13b: Initiale „P“ 14-3 × 10·1 *cm*; fol. 14a: Initiale „V“

[21]) Liturgische Handschriften I. Bd. 1. Abt. S. 135 ff.; dort auch weitere Literaturangaben. Abbildungen des Einbandes bei v. Leitschuh, Aus den Schätzen der königlichen Bibliothek zu Bamberg, Taf. 15. Nachzutragen zur Literatur: Chroust. Mon. Pal., Lief. XXII (1906) Taf. X.

[22]) Vgl. Ph. Jaffè, Bibliotheca Germanica V. Berlin 1869, S. 560 f. H. Breslau, Bamberger Studien im Neuen Archiv XXI S. 194 f. S. Hirsch, Jahrbücher des Deutschen Reichs unter Heinrich II. Berlin 1864, II. S. 111 f.

14·3 × 9·9 *cm*; fol. 14b Initiale „T" 14·3 × 9·9 *cm*; fol. 22a: Initiale „D" 10·1 × 15·6 *cm*; fol. 25a: Verkündigung an die Hirten und Geburt Christi 11·1 × 15·5 *cm*; fol. 25b: Initiale „E" 10·3 × 16·3 *cm*; fol. 30a: Anbetung der Könige, Hochzeit zu Kana 11·5 × 15·1 *cm*; fol. 30b: Taufe Christi und Initiale „D" 9·8 × 9·9 *cm*; fol. 35a: Darstellung im Tempel 11·5 × 6·9 *cm*; fol. 57b: Einzug in Jerusalem, darunter Initiale „O" 10·2 × 14·3 *cm*; fol. 60a: Abendmahl und Fußwaschung 10·2 × 10·2 *cm*; fol. 61b: Kreuzigung Christi 10·5 × 8·4 *cm*; fol. 68b: Grablegung Christi 10 × 6 *cm*; fol. 70a: Die Frauen am Grabe, Christus den Frauen erscheinend 10·6 × 13·8 *cm*; fol. 70b: Initiale „D" (ganzseitig); fol. 81a: Himmelfahrt Christi 9·3 × 9·8 *cm*; fol. 84b: Pfingsten 10·1 × 8·8 *cm*; fol. 119b: Verkündigung Mariae 10·2 × 14·4 *cm*; fol. 126b: Bonifatius taufend und den Märtyrertod erleidend 10·1 × 14·4 *cm*; fol. 131b: Zacharias und der Engel, Namengebung des Johannes 10·1 × 14·5 *cm*; fol. 135a: Kreuzigung Petri, Enthauptung Pauli 9·8 × 14·1 *cm*; fol. 144a: Martyrium des Laurentius, darunter Initiale „D" 9·9. × 14·2 *cm*; fol. 165b: Verehrung des Lammes (die Heiligen) 10 × 14·2 *cm*; fol. 170a: Legende des heiligen Martin, darunter Initiale „D" 10·1 × 14·2 *cm*; fol. 174: Kreuzigung Andreä mit Initiale „M" 10·2 × 14·5 *cm*.

Zunächst läßt ein rein äußerliches Motiv die Bilder vom Göttinger und Udineser Kodex verschieden erscheinen; statt des Nebeneinander findet sich das Übereinander zweier Szenen. Diese Veränderung im Kompositionsprinzipe ist jedoch lediglich durch den kleinen Maßstab des Kodex bedingt. Die architektonische Rahmung der Bilder begegnet uns nur fol. 12b, 25a, 30a, 35a und 70a. Doch erscheinen die Architekturformen reduzierter, speziell die Kapitäle schlichter, vielfach der Form der Würfelkapitäle sich nähernd. Die Deckplatten zeigen an den Ecken geringe volutenartige Ausschwingungen; fol. 30a hat statt der Deckplatte einen oben mit einem Knopf versehenen Spitzgiebel. Fol. 70a ist das Schema des auf zwei Säulen ruhenden Bildrahmens, wie es die zweite Gruppe des Göttinger Kodex einführte, erhalten geblieben, nur daß auch im unteren Felde eine Komposition erscheint; fol. 25a nnd 30a (Fig. 14, 15) bringen zwei Säulenstellungen übereinander.

Sonst begegnet sowohl der einfache durch Parallelstreifen gebildete Rahmen, oder ein auf beiden Seiten durch zwei Goldbänder abgefaßter Ornamentstreifen dient zur Begrenzung. Besonders die letzte Art (fol. 30b und 144a), aber auch die erste zeigt die Verbindung von Bildfeld und Initiale.

Architekturen kommen in den Bildern kaum vor. Fol. 70a zeigt das bekannte Kuppelgrab, das fol. 68b in den unteren Formen stark verbreitert erscheint. Auf fol. 35a (Darbringung) ist entschieden der Versuch gemacht, die Architekturen perspektivisch zu verkürzen; was eine Neuerung gegenüber den früheren Bildern bedeutet.

Der Stil der Bilder ist ein durchaus einheitlicher. Im Vergleiche mit dem Udineser Kodex ist man noch weiter in der Auflösung aller festen Formen gegangen. Besonders die Zeichnung entbehrt jeglicher Straffheit, die die Figuren umziehenden Konturen sind unsicher und ausdruckslos, die Zeichnung der Köpfe oft ohne jedes Verständnis für die Formen. Dabei ist der malerische Vortrag breit und keck, was jedoch über den unbeholfenen Eindruck, den die Malereien machen, nicht hinwegzutäuschen vermag. Die Motivierung im Innern der Gewandung ist noch geringer als beim Udineser Kodex. Die in Kurvenlinien verlaufende Modellierung, wie wir sie besonders im Göttinger, aber auch noch im Udineser Sakramentar fanden, ist ganz in Fortfall geraten. Zumeist ist das Weiß in so breiten Flächen aufgetragen, daß die Grundfarbe nur in den Schattentiefen sichtbar wird. Ferner ist in der Führung der Gewandsäume noch eine größere Beruhigung eingetreten. Die Figuren sind in ihren gedrungenen Proportionen zwar denen des Göttinger und Udineser Kodex eng verwandt, verraten aber, besonders gegen den Schluß zu, eine Neigung zu größeren Formen. Besonders unterstützt wird dieser Eindruck dadurch, daß die Figuren im allgemeinen einen

viel größeren Raum im Bilde einnehmen und nicht mehr so viel freie Luft über ihren Köpfen ist.

Was die farbige Haltung der Bilder angeht, so können wir auch hier wieder den fast gänzlichen Mangel an reinen Farben und die Vorliebe für schmutzige Töne konstatieren;

Fig. 14 Aus dem Bamberger Sakramentar.
fol. 25a Verkündigung an die Hirten und Geburt Christi

nur die Farben des Initial- und Hintergrundes bilden ungebrochenes helles Grün oder helles Blau; Lila kommt gar nicht vor. Eine monotone Farbenwirkung entsteht besonders dadurch, daß Blau und Grün oft fast allein die Farben eines Bildes ausmachen (fol. 13a).

Blau tritt zumeist mit starker Vermischung mit Weiß oder mit dunklerem Blau und Grün auf. Grün wird ebenfalls sehr stark mit Weiß gedeckt, gelegentlich begegnet es auch

mit ungewöhnlich starker gelber Höhung (so fol. 81 a und 84 b; beide Bilder auch durch den intensiven Gebrauch des Purpurs in der Gewandung etwas alleinstehend); auch mit Grau untermischt kommt es vor. Das Rot ist meist nach Gelb zu gebrochen uud besitzt ebenfalls starke Weißdeckung. Das Braun ist ein Kaffeebraun mit starker gelber Deckung und findet gelegentlich auch als Farbe für den Hintergrund Verwendung.

Fig. 15 Aus dem Bamberger Sakramentar.
fol. 30a Anbetung der Könige, Hochzeit zu Kana

Die Angabe der Schattentiefen wird auf Grün durch dunkleres Grün, auf Blau durch dunkleres Blau, bisweilen auch durch Grün erzielt (fol. 12 b, 13 a). Rotgelb bleibt nur in den Tiefen und Schatten stehen; es wird sonst mit Weiß gedeckt und so die Modellierung herausgebracht. Das Kaffeebraun bleibt auch nur in den Tiefen stehen, besitzt im übrigen starke Höhung durch Gelb (fol. 12 b mit Grün die Tiefen gegeben). Gelb erscheint mit Grün oder Purpur in den Tiefen modelliert (fol. 60 a: Christi Mantel). Die Palette ist sehr beschränkt; keine Komplizierung irgend welcher Art; Innenkonturierung fehlt ganz. Sehr

oft bildet helles Blau, einige Male auch helles Grün die Farbe des Hintergrundes; sonst ist besonders auch die Zusammenstellung von Blau und Grün beliebt, namentlich zu Anfang. Gegen Schluß findet sich mehr Vorliebe für einfarbige Hintergründe. Auch Grün mit Kaffeebraun (fol. 70 a) sowie Blau mit weißlichem Blau, das fast in Silbergrau übergeht, kommt als Hintergrundsfarbe vor. Nur einmal findet sich eine Teilung des Grundes in drei Farben (fol. 13 a): oben weißlich bläulich, dann blau, schließlich grün.

Die Bodenschollen werden verschieden gegeben, auch ihre Färbung ist mannigfaltig: verschiedene Varianten von Blau, Grün, ferner Kaffeebraun, Purpur, Gelb (dann stets mit Grün die Innenzeichnung). Die Andeutung von Vegetation ist verhältnismäßig gering.

Über die Behandlung des Inkarnates ist kaum ein Gesetz aufzustellen, da große Verschiedenheiten vorkommen. Zunächst ist der Unterschied, daß bisweilen der Pergamentgrund als Fleischton einfach ausgespart oder durch Deckfarbe (weißliches Rosa) erzielt wird. Da die Köpfe nie größer, sondern sogar meist kleiner als 1 *cm* sind und die Ausführung wenig sorgfältig ist, so erklären sich schon hieraus manche Abweichungen.

Auf den hellrosa Untergrund werden zunächst zwei gelbrote Tupfen unvertrieben auf die Wangen gesetzt (dies eine Neuerung gegenüber dem Göttinger und Udineser Kodex). Ferner findet sich zu beiden Seiten der Stirn — oder die Mitte der Stirn in Dreiecksform füllend —, seltener am Kinn noch ein gelbroter Fleck. Die Schattierung am Halse ist bräunlich. Die Nase wird gewöhnlich von je einem gelbroten Streifen auf der Seite begrenzt, während sie unten einen schwarzblauen Kontur besitzt mit einem kleinen nach unten gerichteten Strich in der Mitte, der die Verbindung zwischen Mund und Nase andeuten soll. Gegen Ende der Handschrift findet sich nur noch ein schwarzblauer Nasenkontur, was bei Dreiviertelprofil auch anfangs der Fall ist. Der Mund wird durch zwei wagrechte Striche, einen längeren oberen und einen kürzeren unteren, zwischen denen ein roter Streifen läuft, gegeben. Das Auge wird durch zwei schwarzblaue Wimpernkonturen eingefaßt; darüber erhebt sich in steilem Bogen der Brauenkontur. Selten findet sich zwischen Braue und Wimper noch ein gelbroter Strich. Die Deckung mit Weiß ist im ganzen Gesichte sehr stark, jedoch nicht an feste Gesetze gebunden. Die Grundfarbe der Hände bildet auch Rosa mit weißer Deckung auf den belichteten Stellen. Der Fingerkontur findet sich zum Teil auf beiden Seiten, oft nur einseitig; er ist schwarz oder schwarzblau, selten sepiabraun. Gern werden die Hauptlinien der Hand mit Braun gegeben. Die Haare bilden eine braune Masse mit strichelartiger brauner Innenzeichnung; bei Greisen werden sie bläulich-weißlich mit schwarzer Innenzeichnung gegeben.

Die leichten Veränderungen, die in stilistischer Beziehung das Bamberger Sakramentar gegenüber dem Göttinger und Udineser Kodex aufweist, sind wohl auf eine direkte oder — was wegen der nur geringen Beeinflussung wahrscheinlicher ist — indirekte Einwirkung byzantinischer Kunst zurückzuführen. Dahin gehören vor allem die roten Tupfen auf den Wangen, die leise Variation in den Kopftypen, die sich besonders bei den Greisenköpfen mit Spitzbart bemerkbar macht, die Zunahme der Größe der Figuren gegen Ende der Handschrift und auch einige Details in der Zeichnung. (Man beachte besonders die Art, wie der Muskel der Wade markiert wird, ferner die bessere Proportion der Hände.)

Diese stilistischen Merkmale finden in der Form der Frauengewandung eine Bestätigung. Denn während im Göttinger und Udineser Kodex die Frauen über dem Gewand nur ein langes Tuch tragen — das zwar den Hinterkopf bedeckt, jedoch vorn offen, höchstens

durch eine Spange geschlossen ist —, finden wir hier das aus einem Stück bestehende ärmellose byzantinische Gewand, das nur für das Gesicht einen Ausschnitt besitzt.

Auch in den Gesten ist ein gewisser Wechsel zu verspüren. So ist besonders die Art des Gehens eine andere geworden. Man erkennt dies am besten, wenn man den Engel in der Verkündigung Mariä im Bamberger Kodex mit denen im Göttinger und Udineser Kodex vergleicht. Im Göttinger und Udineser Sakramentar wirkt noch die Erinnerung an das alte

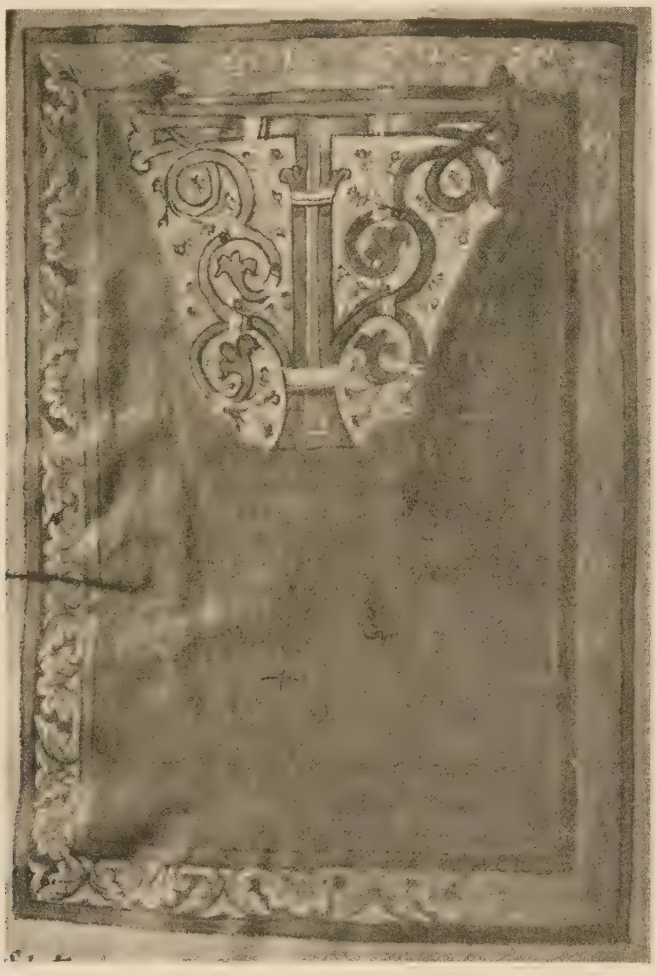

Fig. 16 Aus dem Bamberger Sakramentar, fol. 14b

Knielaufschema nach, im Bamberger Sakramentar findet sich ein sicheres Schreiten. Auch die Beinstellung hat gewechselt. Zu gleichen Resultaten führt der Vergleich des Schenken auf dem Bilde der Hochzeit zu Kana und des Judas auf dem Bilde des Abendmahles in den verschiedenen Handschriften.

Ferner ist das Motiv, wie Maria und Johannes auf dem Bilde der Kreuzigung die verhüllten Hände zum Gesicht erheben und dabei die Gewandung mit emporraffen, in den früheren Handschriften nicht zu belegen und gerade für Byzanz charakteristisch. Hiermit nähern wir uns jedoch bereits dem ikonographischen Gebiete, dem wir weiter unten im Zusammenhange nachgehen werden, das jedoch unsere soeben geäußerten Beobachtungen in willkommener Weise ergänzt.

Die Initialen (Fig. 16) leiden an dem gleichen Fehler wie die Bilder: die Zeichnung ist unsicher, nachlässig. Die Folge davon ist, daß der Lauf der Verflechtungen und Rankenzüge die frühere Energie verloren hat und träge wirkt. Sonst sind die Motive sämtlich bekannt; neu sind nur die kleinen auf einem langen, von zwei kurzen Horizontalstrichen gekreuzten Stiel aufsitzenden Blumen, die deutlich zwischen Kelch und Blüte unterscheiden. Diese Blumen finden auch in den Bildern als Vegetationsandeutungen Verwendung, meist zu dreien zusammengenommen. Sie kommen bereits in der Trierer Adahandschrift und in Cim. 58 in München vor und dürften letzten Endes orientalischen Ursprunges sein. Die kleinen Horizontalstriche markierten wohl ursprünglich Blattansätze. Die bekannten aus Punkten zusammengesetzten Blumen finden nur gelegentlich als Füllung des Initialgrundes Verwendung.

Eine solch freibewegte Füllung der Initiale, wie sie uns in dem „D“ fol. 25 b des Udineser Kodex begegnete, finden wir hier nicht. Freibewegt und neu in der Form ist dagegen die Initiale „M“ fol. 174, die aus zwei langgezogenen, vielfach gelappten, einem gemeinsamen Stamm entwachsenen Blättern besteht.

Im allgemeinen ist der Aufbau der Initialen weniger fest als in den beiden früheren Kodizes; charakteristisch dafür ist die Art, wie das „P“ fol. 13 b mit dem Ornamentrahmen verwachsen ist. Der Initialstamm verliert an Bedeutung, dagegen nehmen die Füllungen der Initiale, die man am besten als Flechtwerkranken bezeichnet, an Stärke zu, vermindern dagegen die Zahl der Verschlingungen. (Bezeichnend ein Vergleich des „V“ fol. 2 a des Udineser und fol. 14 a des Bamberger Kodex, wo auch recht deutlich die eingetretene Stagnation im Verlauf der Linien zu beobachten ist.) Die im Kanon befindlichen Initialen sind sämtlich in Gold gehalten, nur von einem Miniumkontur eingefaßt. Im übrigen Teil des Kodex finden sich auch Initialen, deren Füllungen ganz farbig — grün, gelbrot, rotbraun usw. — gehalten sind. Der Initialstamm bleibt jedoch stets golden. Die kleinen durch den Text verstreuten Initialen zeigen ganz den gleichen Stil. Sie sind stets golden, nur selten einige Teile purpurn oder blau, mit Miniumkontur gegeben. Den Grund bildet blaue, zuweilen auch purpurne oder grüne Farbe. Einzig die kleine Initiale „D“ fol. 168 a bringt ein zoomorphes Motiv in Gestalt von zwei sich in den Schwanz beißenden Vögeln. Selbst das Auslaufen der Initialen in einen Tierkopf findet sich selten.

Ein Wort wäre noch zu sagen über die Rahmenornamentik. Sie führt uns eine Menge dem Motiv nach schon bekannte Blattkymen vor. Charakteristisch ist die Teilung in der Farbe durch Deckung der betreffenden Grundfarbe mit einer dunkleren oder durch Wechsel in der Farbe (fol. 13 b: Graugrün und Rosa, fol. 14 a: Blau und Graugrün, fol. 14 b: Rosa und graubraun usw.). Dort, wo starke Höhung mit Weiß stattfindet, ist keine Trennung des Ornamentes in zwei Farben vorgenommen. Mit Weiß werden die Konturen umfahren; bei den letzten Bildern stärker. Nach außen und innen wird der Ornamentstreifen stets durch goldenen miniumumränderten Streifen abgegrenzt.

d) Das Vercelleer Sakramentar

Mit dem eben besprochenen Sakramentar geht ein anderes, in der Dombibliothek zu Vercelli befindliches eng zusammen. Seine künstlerische Ausstattung beschränkt sich jedoch nur auf den Initialschmuck[23]). Beweisend für die Fuldaer Provenienz sind folgende Ein-

[23]) Die Handschrift von mir nicht eingesehen. Photographien und Beschreibungen verdanke ich meinem Kollegen Oswald v. Kutschera in Wien. Im übrigen benutze ich die Angaben von Ebner a. a. O. S. 282. Clemen, der die Handschrift a. a. O. S. 14 aufführt, verlegt Vercelli nach Sardinien, worin ihm Leitschuh folgt.

tragungen von erster Hand: im Kalendar zum 6. Juni „Passio S. Bonifatii archiepiscopi et martyris“ in Goldschrift. Außerdem treffen wir seinen Namen im „Communicantes“ und „Libera“. Ferner ist der heilige Bonifatius durch Vigil und Octav ausgezeichnet. Besonders zu bemerken ist noch das Fest des heiligen Cuthbert (20. März). Unter den „Missae diversae“ findet sich die „Missa pro familia S. Bonifatii“.

Auf dem Schlußblatte findet sich nach Ebner ferner folgende Eintragung: „Noverit astantium et futurorum populorum pia devotio, quemadmodum Erkanbaldus, sancti Fuldensis collegii provisor indignus, Heinricho, sancte Vuirziburgensis ecclesie presuli venerabilimo, librum hunc missalem Deo sanctisque suis serviendum prestitit, eo dicto, ut post terminum vite suae ad Dei sanctique Bonifatii servitium sine dilatione presentetur“.

Schon im XII. Jh. war die Handschrift in Vercelli, wie die Missa S. Eusebii (fol. 2) beweist (Ebner). Wenn Ebners Beobachtung, daß die Handschrift von erster Hand die obigen Eintragungen enthalte, richtig ist, so kann der Kodex nicht vor 997 und nicht nach 1011

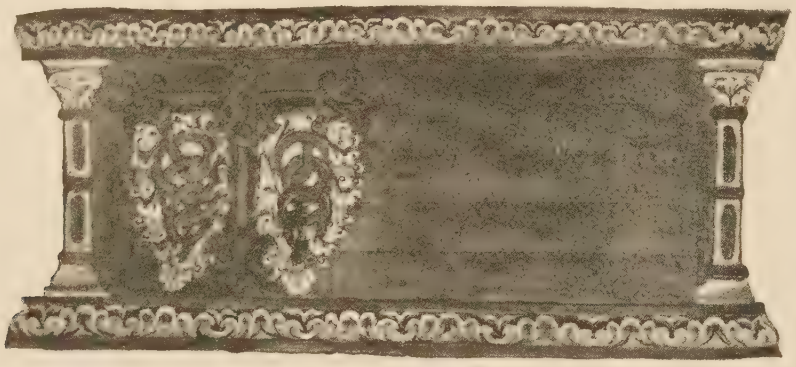

Fig. 17 Aus dem Verceller Sakramentar, fol. 11b

entstanden sein, da Erkanbald von 997 bis 1011 Abt von Fulda und Heinrich von 995 bis 1018 Bischof von Würzburg war. Der Bamberger Kodex kann nicht vor 993 entstanden sein. Also werden wohl beide Handschriften in die Regierungszeit des Abtes Erkanbald fallen und mithin um rund 1000 anzusetzen sein. Dies gestattet dann auch einen Rückschluß für die Datierung des Göttinger und Udineser Kodex. Den Terminus ante quem bildet demnach das Jahr 1000. Da jedoch zwischen dem Göttinger und dem Bamberger sowie Verceller Sakramentar eine ziemlich lange Entwicklung liegt, so werden wir die Göttinger Handschrift etwa gegen 975, den Udineser Kodex wenig später anzusetzen haben.

Den verhältnismäßig reichsten Schmuck hat der Kanon erhalten. Fol. 11a bringt das „V“ golden auf Purpurgrundierung, die in der bekannten Weise mit zwei durch Sockel- und Deckplatte verbundenen Säulen gerahmt erscheint. Das Ganze mißt $14{\cdot}5 \times 6{\cdot}2$ *cm*, ebenso ist das „T“ fol. 11b gegeben (Fig. 17). Im übrigen ist der Beginn der Festorationen und der Anfang der Präfationen durch Initialen ausgezeichnet, die auf einem schmalen rechteckigen, durch farbige Bänder gerahmten Purpurfeld erscheinen; dieses zeigt zugleich die Anfangsworte der Präfation in goldenen oder weißen Initialen.

Um die stilistische Übereinstimmung mit dem Bamberger Kodex zu illustrieren, genügt es, das „V“ und „T“ der beiden Kanones miteinander zu vergleichen. Hier wie dort beim „V“ die gleichen wurmartigen, nur leicht modifizierten Verschlingungen. Beim „T“ des Ver-

celler Kodex erscheinen die Verschlingungen derartig gehäuft, daß das Ganze fast den Charakter des alten Riemenknotens bekommt. Außerdem erscheinen hier die im Bamberger Kodex zuerst auftretenden Blumen, die auch sonst im Kodex begegnen. Eine weitere Charakterisierung der Initialen ist unnötig, da wir nur beim Bamberger Kodex Gesagtes wiederholen müßten.

e) Das römische Sakramentar

Wenn wir den Gang der bisherigen Entwicklung überblicken, so sehen wir auf figürlichem wie ornamentalem Gebiet eine immer zunehmende Auflösung aller festen Formen sich vollziehen. Um so mehr muß es überraschen, daß der darauf folgende Kodex diese Richtung nicht weiterführt.

Es ist dies wiederum ein Sakramentar, das in der vatikanischen Bibliothek (Vat. lat. 3548) aufbewahrt wird[24]). Nach dem Eintrage auf fol. 1a kam die Handschrift als „Antonii Cardinalis Carafae[25]) Bibliothecarii munus ex testamento" in die Bibliothek.

Für die Entstehung der Handschrift in Fulda zeugt vor allem die fol. 159a befindliche „Missa in veneratione S. Bonifatii m.", in der es vom heiligen Bonifatius heißt, „qui in praesenti requiescit aecclesia". In der Präfation dieser Messe wird der Ort der Zelebration als „locus reliquiarum illius" bezeichnet. Außerdem findet sich fol. 133b Kal. nov.: „Dedicatio ecclesiae", am 1. Dezember: „Ordinatio S. Bonifatii episcopi" neben der Erwähnung des heiligen Bonifatius im Communicantes, seiner Auszeichnung mit Vigil und Oktav zum dies natalis. Erwähnt möge noch werden am 20. März das Fest des heiligen Cuthbert mit Präfation sowie am 13. August des heiligen Wigbert (Fritzlar).

Für die Datierung der Handschrift ist immerhin von Wichtigkeit die Erwähnung des Kaisers Konstantinus Monomachus beim Memento der Lebenden sowie der Kaiserin Zoë beim Memento der Verstorbenen. Da das Todesjahr der Zoë 1050 ist, Konstantinus Monomachus aber 1054 verstarb, so ergibt sich als Zeit der Eintragung 1050—54. Es kann diese Zeitbestimmung jedoch nur einen Terminus ante quem abgeben, da die Eintragung nicht gleichzeitig geschehen ist.

Bringt man den Abstand mit in Anrechnung, der in stilistischer Beziehung zwischen dem römischen und dem rund um 1000 entstandenen Bamberger oder Verceller Sakramentar besteht, so ergeben sich etwa die 20—40er Jahre des XI. Jhs. als Entstehungszeit der Handschrift.

Der Kodex besitzt nur zwei bildliche Illustrationen: fol. 8a die Verkündigung an die Hirten und Geburt Christi (Taf. IV*a*), fol. 14a die Anbetung der Könige (Taf. IV*b*); beides Breitbilder in der charakteristischen architektonischen Rahmung.

Gleich das erste Blatt zeigt eine den ganzen Bildeindruck gegenüber den älteren Kompositionen verändernde Neuerung. Es sind nicht mehr wie bisher zwei durch eine Säule getrennte selbständige, voneinander ganz unabhängige Kompositionen, sondern die trennende Säule ist verschwunden und beide Kompositionen sind nunmehr in eine zusammengefaßt.

[24]) Der Kodex zuerst erwähnt von EBNER a. a. O. S. 208 ff. H. EHRENSBERGER, Libri Liturgici bibl. apost. Vat. Freiburg, 1897, S. 402/3.

[25]) Peter Aloys Caraffa, von 1585—1590 Kardinalbibliothekar, war als päpstlicher Nuntius 1624—1634 in Deutschland und weilte öfter geschäftehalber in Fulda, welches er 1626 reformieren half. In seiner „Legatio apostolica" erwähnt er zwar ausdrücklich die Schenkung der Heidelberger Bibliothek, spricht jedoch nicht über die Fuldaer Bibliothek (vgl. RULAND, Serapeum XX 296). Vielfach wird sein Name mit den Schicksalen der Fuldaer Bibliothek in Zusammenhang gebracht.

Die Entwicklung der Kompositionen werden wir weiter unten im Zusammenhange verfolgen, hier sollen nur einige Worte über die daraus resultierende Gesamtwirkung gesagt werden. Die Gefahr, daß das Bild nunmehr in zwei Hälften auseinanderfallen würde, ist sehr glücklich vermieden. Zunächst hat Josef nicht mehr der Madonna gegenüber seinen Platz, sondern sitzt nach byzantinischem Schema in der Ecke. Dadurch fehlt dem Bilde der Geburt allein die nötige Balance. Ferner ist der Engel so gestellt, daß er gleichsam von Maria her auf die Hirten zuzukommen und die innere Beziehung zwischen ihr und dem ersten Hirten herzustellen scheint — denn kompositionell sind beide Figuren eng miteinander verbunden. Das Kreisrund mit den Brustbildern der beiden Engel erscheint auch in der Mitte der beiden Kompositionen und die verschiedene Blickrichtung der Engel scheint die Zugehörigkeit zu beiden Szenen noch verdeutlichen zu sollen.

Vor allem aber ist das Blatt auffallend durch die monumentale Wirkung des Ganzen. Hierzu trägt, neben der meisterhaften Verteilung der Figuren in der Fläche, besonders die großzügige Stilisierung des Terrains sowie des Hintergrundes bei, die auf den ersten Anblick fremd anmutet. Es sind dies jedoch alles Motive, die uns schon in den früheren Handschriften — speziell beim Udineser Kodex — begegnet sind; nur erscheinen sie hier zu großartiger dekorativer Wirkung gesteigert. Die kreisrunden Bodenschollen fanden sich schon in der dritten Gruppe des Göttinger Kodex; zu größeren Wirkungen benutzte sie dann das Udineser Sakramentar. In der römischen Handschrift erscheinen sie fast bis an den oberen Bildrand heraufgeführt und bilden gleichsam einen Hügel, an den die Madonna auf ihrem, ebenfalls in den Linien stark stilisierten Pfühl ruht. Die „schneckenförmige" Gestalt der Wolken erscheint ebenfalls bereits im Göttinger Kodex vorgebildet (vgl. besonders fol. 14 b, ferner fol. 111 a und 113 a; Udineser Kod. fol. 71 a).

Dem Streben nach einer künstlerischen Einheit der Bildwirkung, wie wir es eben in der Umwandlung der beiden ehemals getrennt dargestellten Szenen in ein einheitliches Bildfeld erkannten, entspricht es nun durchaus, daß sich auf fol. 14 a nur die Anbetung der Könige findet. Die Zusammenstellung dieser Komposition mit der Hochzeit zu Kana und der Taufe Christi in den früheren Kodizes entsprang eben nur dem Interesse an der Vorführung eines möglichst umfangreichen Zyklus. Gegenüber den älteren Darstellungen bedeutet die Komposition im römischen Kodex wiederum eine Klärung und Steigerung des Bildeindruckes. Diese erstreckt sich sowohl auf die Durchbildung der einzelnen Figuren wie auf ihre Verteilung in der Fläche; vor allem jedoch auf den, die Wirkung der Figuren ungemein steigernden, großstilisierten Hintergrund. Die Madonna sitzt vor einem dreiteiligen Vorhang, der sie sogleich wirkungsvoll als die Hauptperson hervorhebt und der, gegenüber den die Bewegung der heraneilenden drei Könige unterstützenden horizontalen Linien im Terrain und in den Wolken, durch die energische Betonung der Vertikale das ruhende Moment im Bilde zum Ausdruck bringt.

Die Bodenschollen zeigen die gleiche Form wie auf fol. 8 a; ebenso sind die Wolken in halber Höhe gegeben. Die Ansätze hierzu fanden sich bereits im Udineser Kodex (besonders fol. 30 a), nur sind in der römischen Handschrift zwischen die einzelnen Kreise und in die oberen Zwickel fächerartig gelappte Gebilde eingeschoben. Die kleineren Wolken darüber gehen auf die dreieckige Form der Wolken zurück. Zemp[26]) charakterisiert diese Formation folgendermaßen: „Kleine dreieckige Gebilde mit wagrechter Basis, die mit einem

[26]) JOSEPH ZEMP, Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden, S. 29 Anm. 3.

schmalen Strich verdoppelt wird . . . Später wieder mit reicher bewegtem Umrisse, so um 1000 in den Miniaturen der Reichenauer Gruppe (Aachener Evangeliar. Beissel Tafel VII u. a. m.).“

Es wäre nunmehr noch einiges über Farbe und Zeichnung der Bilder zu sagen. Die Hintergründe sind Abstufungen eines Tones: fol. 8a geht von einem ungleich mit Grau gedeckten Blau, Hellblau in Weißblau über. Die Bodenschollen sind in stumpfem Grün mit einem Zusatze von Grau gehalten. Der Hintergrund von fol. 14a setzt sich aus verschiedenen Nuancen von Rot zusammen; jedoch nicht in der feinen Abstufung, die das eben

Fig. 18 Aus dem römischen Sakramentar, fol. 2b

genannte Blatt auszeichnet. Von hellem Purpurrot geht es über Rotbraun ins Orangerot; das Ganze wirkt äußerst bunt. Die Bodenschollen haben die gleiche schmutziggrüne Farbe wie fol. 8a. Solche Hintergrundstöne haben wir in unsern Fuldenser Handschriften bisher nicht gefunden, jedoch wirkt die Tendenz der zumeist nur einfarbigen Hintergründe insofern nach, als nur Abstufungen einer Farbe auftreten — während ja sonst in ottonischen Handschriften gerade die Auflösung des Hintergrundes in ganz verschiedenfarbige Zonen die Regel bildet. Ganz neu sind jedoch die vor diesem Grunde stehenden diskreten Farbtöne, die fast alle „milchig gebrochen“ sind. Eine solche Zartheit im Kolorit widerspricht ganz den älteren Fuldaer Traditionen und muß auf eine Wirkung von außen zurückgeführt werden. Am deutlichsten ist der Umschwung in der Behandlung des Lila zu erkennen, das, wie früher, so auch in diesen beiden Bildern auffallend viel verwendet ist. Gegenüber dem in den Fuldaer Miniaturen bisher üblichem Lila, das ja auch schon mit Weiß versetzt war, ist eine weit intensivere Auflichtung vor sich gegangen. Und dies erstreckt sich auf alle

Farben. An die Stelle der früher bevorzugten gebrochenen schmutzigen Farben sind reine auffallend lichte Töne getreten; so neben dem weißlichen Lila: weißliches Gelb und Grün, Orangerot, Hellbraun, helles Blaugrün, Gelbgrün usw.

Den Grundton des Inkarnates bildet ein weißliches Gelb mit weißer Deckung am Halse, auf dem Nasenrücken, auf der Stirn: der Form der Brauen folgend und von da im Bogen um das Auge herum und in die fast dreieckige Weißhöhung der Wangen auslaufend. Die Modellierung im Gesicht geschieht mit Lila und Rostbraun. Die zugewandte Gesichtshälfte wird am Kinn leicht mit Lila schattiert, ebenfalls die zugewandte Nasenpartie. Die Konturen auf der andern Gesichtshälfte werden rostbraun gegeben; auch am Kinn und Halsansatz findet sich ein rostbrauner Streifen. Der Mund wird durch zwei dunkelviolette, parallel laufende Striche gegeben, deren längerer oberer an den Enden nach unten spitz umgebogen ist. Dazwischen findet sich etwas Rostbraun aufgetragen. An den unteren Nasenkontur wird in der Mitte ein kleiner Strich nach unten angesetzt. Maria, das Jesuskind und die Engel zeigen auf der Wange (fol. 8b: lila, fol. 14b: rostbraune) Tupfen; der vordere Hirt besitzt ebenfalls einen rostbraunen Flecken. Nur das obere Augenlid ist durch einen Kontur angegeben, das untere wird mit Hellila laviert. Über dem Kontur des obern Lides findet sich dann noch ein weißer Strich. Darauf folgt die steil geschwungene Brauenlinie. Die Pupille sitzt stets in der der Nase zugewandten Ecke des Auges, das im übrigen weiß gegeben ist.

Josef ist anscheinend als alter Mann charakterisiert, sein Inkarnat daher mit schmutzigem Graubraun gedeckt. Ebenso sind die drei Könige im Inkarnat unterschieden: der mittlere ist ganz weiß, die beiden anderen sind braun gegeben.

Schließlich wäre noch die Zeichnung der Bilder zu erwähnen. Sie ist wahrhaft erstaunlich. Denn obgleich uns hier wohl in den Typen keine Neuschöpfungen vorliegen, so verrät die Zeichnung ein derartiges Verständnis der Formen und ein solches Eingehen auf ihre intimsten Reize, daß sie den Künstler dem Meister des Registrum Gregorii ebenbürtig erscheinen läßt.

Der gleichen Exaktheit und Präzision der Zeichnung begegnen wir nun auch in den Initialen. Fol. 1a bringt die Initialen „P, D, S, G“ in der bekannten Ligatur, fol. 1b die Initiale „V“, fol. 2b die Initiale „T“ (Fig. 18); alle ganzseitig auf purpurnem Grunde, der von ornamentierten Rahmen umschlossen ist. Die Grundierung der Initiale geschieht mit Blau und Grün. Der Initialkörper und die füllende Ranke werden stets golden mit Miniumkontur gegeben. Die kleinen, sich an die Ranken ansetzenden Blättchen zeigen lila, rote und weißliche Färbung. Im großen und ganzen bedeuten die Initialformen eine Weiterentwicklung der im Verceller Kodex enthaltenen Typen (vgl. besonders das „V“ und „T“). Nur greifen die Füllungszüge beim „V“ und „T“ über den Initialstamm hinaus und ist besonders für den Kodex die Vorliebe für spitzovale Formen charakteristisch. Neben der bessern Zeichnung macht sich vor allem jedoch eine größere Klarheit im Disponieren der Rankenzüge bemerkbar, wenn auch nicht verschwiegen werden darf, daß die abgezirkelte Form die Lebendigkeit der Ranken zu beeinträchtigen droht. Freier sind die im Texte verstreuten kleineren Initialen behandelt, die von fol. 157 an nur noch in Gold und Silber ohne irgend welche Grundierung ausgeführt werden. Vorher wurde Blau, Grün oder Silber, seltener Purpur als Farbe der Grundierung verwendet.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß sowohl die Veränderungen in der Komposition — worauf wir weiter unten des näheren eingehen werden — als auch in der Farbe und

Zeichnung durch byzantinische Einflüsse zu erklären sind. Im Bamberger Kodex fanden wir ja bereits die ersten Anzeichen davon. Doch verrät der Künstler des römischen Sakramentars ein weit verständnisvolleres Eingehen auf die charakteristischen Seiten dieser Kunst, zugleich aber auch soviel Selbständigkeit, um diesen fremden Einflüssen nicht völlig zu erliegen. Ein äußeres Anzeichen für die Beziehungen zu Byzanz bildet die, wenn auch nachträgliche Erwähnung eines griechischen Kaiserpaares in der Handschrift, wovon wir bereits oben sprachen.

Ein ähnlicher Kodex ist bislang nicht gefunden; er ist der letzte in der Reihe der illuminierten Fuldaer Handschriften. Nach Specht[27]) soll ja auch die Kunst des Illuminierens im XI. Jh. in Fulda ganz aufgehört haben.

2. Verwandte Handschriften

Um die Untersuchung über den Gang der künstlerischen Entwicklung der sich aus der Folge der Sakramentare so zwanglos zu erkennen gab, nicht zu unterbrechen, haben wir bisher einige Handschriften unbeachtet gelassen, die sich mehr oder weniger eng an das Göttinger Sakramentar anschließen.

a) Das Aschaffenburger Lektionar

Zunächst wäre ein jetzt in der Aschaffenburger Hofbibliothek (Handschrift Nr. 2) befindliches Lektionar[29]), das vielleicht aus Mainz stammt, zu erwähnen. CHROUST hat in den „Monumenta Palaeographica“[28]) fol. 1b und 2a der Handschrift reproduziert und sie unter Vorbehalt für die Reichenau in Anspruch genommen. Der Kodex, der aus einem Quinternio (34 × 22·2 *cm*) besteht, besitzt nur eine blattgroße bildliche Illustration: die Verehrung des Lammes (fol. 1b, Fig. 19). In der Mitte erscheint im Medaillon das Lamm mit Buch, zu beiden Seiten ein adorierender Engel, unten steht die Ecclesia mit Fahne, die in einem Kelch das Blut des Lammes auffängt. In den vier Ecken Medaillons mit den Evangelistensymbolen Das Ganze steht vor blau-violettem Grunde.

Die Darstellung begegnet uns auch zweimal im Göttinger Kodex: fol. 9a, wo mit Ausnahme der anbetenden Engel das Kompositionsprinzip ganz das gleiche ist, und fol. 111a, wo die Scharen der Heiligen das Lamm verehren. (Letztere Darstellung wiederholt sich dann im Udineser und Bamberger Kodex). Die Eklesia des Aschaffenburger Kodex ist zwar in der Bewegung verschieden von den genannten beiden Figuren der Göttinger Handschrift — ist sie doch vom Rücken gesehen — ikonographisch steht sie der Eklesia vom Allerheiligenbilde näher, als diese der andern Göttinger Eklesia.

Bestimmend für die Fuldaer Entstehung sind jedoch die Zeichnung und vor allem die Färbung des Blattes. Die Gewänder sind nur in Lila und bläulichem Grün gehalten, die Zeichnung im Gesichte ist ebenfalls in lila Strichen ausgeführt; das Blatt steht somit der dritten Gruppe des Göttinger Kodex am nächsten, wenn auch die ganze Zeichnung weniger breit, vielmehr etwas spitzer gehandhabt ist. Die Engeltypen stimmen mit denen im Göttinger Kodex völlig überein (man vergleiche besonders die Engel auf dem Stephanus- und

[27]) Geschichte des Unterrichtswesens in Deutschland, S. 303.

[28]) Vgl. über die Handschrift MERKEL, Miniaturen aus Manuskripten der Hofbibliothek in Aschaffenburg, ebendort 1836 S. 12.

[29]) Lieferung XX (1905) Taf. X nebst weiteren (unbedeutenden) Literaturangaben.

Martinusbilde fol. 14b und 113a (Taf. I*b*). Selbst eine solche Kleinigkeit wie die ringförmige Knotenangabe in der Mitte der Flügel finden wir dort wieder). Das Lamm ist gleichfalls dem auf fol. 113a des Göttinger Kodex in den Formen eng verwandt.

Im übrigen besitzt der Kodex, der ganz in Goldschrift auf Purpurgrundierung geschrieben ist, auf jedem Blatte eine Initiale (nur fol. 3b finden sich zwei kleinere Initialen),

Fig. 19 Aus dem Aschaffenburger Lektionar.
fol. 1b Verehrung des Lammes
(Aus „Monumenta palaeographica". Verlag F. Bruckmann A.-G.)

und zwar 16mal die Initiale „J", die stets den Grundtypus leise variiert, der uns bereits im Göttinger Kodex fol. 2a und 22a begegnete, und den wir später im Kodex Wittechindeus weiter entwickelt sehen werden. Die Initialen sind stets golden mit Miniumkontur gegeben; Silber findet nur geringe Verwendung. fol. 9b ist ausnahmsweise der untere Schnörkel der Initiale „J" in dem bekannten kalten grünlichen Blau gegeben; auch die bekannten kleinen Blümchen finden sich öfter. Das Hauptcharakteristikon ist die Unterbrechung des Initialstammes in der Mitte durch einen vielfach verschlungenen Riemenknoten, der ungefähr ein Drittel der Initiale ausmacht und den oberen Teil der Initiale mit dem unteren verbindet.

Diese bestehen aus goldenen Bändern, die ein auf braunem Grunde ausgespartes Flechtwerkmuster von länglich rechteckiger Form umschließen und an den Enden in Verschlingungen auslaufen. Sonst findet sich nur fol. 3b ein „V“ sowie fol. 7a: „L“, beide Initialen in der Form denen von fol. 3a und 8b des Göttinger Kodex aufs engste verwandt.

* * *

Anhangsweise sei hier eines zweiten Kodex in Udine gedacht, anscheinend ebenfalls ein Lektionar, das mir nur nach einer Photographie, die ich der Güte des Herrn Professor Haseloff verdanke, bekannt ist. Der Kodex, dessen Ausstattung unbedeutend sein soll, zeigt fol. 3a ein blattgroßes „J“, das den eben besprochenen Typ in einem etwas früheren Stadium, wo die Verschlingungen noch das kettenartige Gefüge aufweisen, entspricht.

b) Das Münchener Sakramentar

Eine gewisse Sonderstellung in bezug auf die künstlerische Auffassung nimmt das Sakramentar der Hof- und Staatsbibliothek zu München (Cod. lat. 10.077) unter der Reihe der Fuldaer Sakramentare der ottonischen Zeit ein. Es stammt aus dem Domschatz zu Verdun und wurde von Kurfürst Karl Theodor für die Mannheimer Hofbibliothek erworben. Der Kodex scheint gleich für den Export hergestellt zu sein, da er die Auszeichnung der spezifisch Fuldaer Heiligen, des hl. Bonifatius und der hl. Lioba, vermissen läßt[30]). Trotzdem können wir die Entstehung des Sakramentars in Fulda als gesichert ansehen. Hierzu berechtigt uns vor allem der Initialschmuck. Gleich der Beginn des Kanons bringt auf fol. 10b die vom Göttinger Kodex her bekannte vertikale Anordnung der Initialen „P, D, S, G“, die durch Bänder miteinander verbunden sind, so daß die unteren drei Initialen an das größer gebildete „P“ wie angehängt erscheinen. fol. 11a ziert das „V“ des Vere dignum (Fig. 20), dessen Winkel in gleicher Weise wie in Göttingen und Udine gefüllt ist; nur daß die Füllung hier bereits die Form der ausgebildeten Ranke angenommen hat. Die Initialen im Texte, die auf länglichem, rechteckigem Purpurfelde stehen, gehören der gleichen Entwicklungsstufe an. Überall tritt als Füllung die oft etwas spirrlig gebildete Ranke mit den farbig behandelten, sehr krautig wirkenden Akantusblättern auf. Dabei ist für den Initialstamm das Auslaufen in schmale Bandschlingungen charakteristisch.

Auffallend sind zunächst die beiden Seiten, die figürlichen Schmuck aufweisen. fol. 11b zeigt Christus in der Mandorla thronend, in der Linken die Kugel haltend, die Rechte segnend erhebend. Ihm zur Seite steht je ein anbetender Engel, darunter zwei Cherubime. Die Komposition gehört zu dem auf fol. 11a beginnenden Veredignum, das in der Form des Präfationszeichens häufig Gott-Vater segnend enthält[31]). Als Farbe der Gewandung dient vorwiegend kaltes Blau, nur die Mäntel der Engel sind lila gehalten. Die Konturen werden mit schwarzen Strichen gegeben. Die Modellierung im Innern der Gewandung geschieht auf Lila mit dunklerem Lila, auf Blau mit dunklerem Blau; die Zeichnung in den Gesichtern mit Schwarz, ein wenig auch mit mit Violett. Daneben wird in sehr ausgiebigem Maße Weiß zur Deckung verwendet.

[30]) Swarzenski, Regensburger Buchmalerei, S. 17 Anm. 13 meint besondere Hinweise auf Paderborn zu erkennen. Mir fehlen dafür eingehendere Notizen; gesichert scheint mir diese Annahme nicht.

[31]) Über die Vermischung der Typen von Gott-Vater und Christus an dieser Stelle vergl. Ebner a. a. O. S. 439 bis 441.

Vergleicht man den thronenden Christus mit der gleichen Darstellung im Udineser Kodex, so erkennt man den Abstand, der in stilistischer Hinsicht zwischen den beiden Handschriften besteht. Beim Udineser Christus ein wohlgeordneter Faltenwurf mit einem besonderen Reichtum in der Führung der Saumfalten; dabei steigert der durch die feine Innenzeichnung hervorgerufene Wechsel der belichteten und beschatteten Partien das Ganze zu einer dekorativen Wirkung. Beim Münchener Christus dagegen fehlt ein fester Kontur. Die Linien der Gewandung sind ohne reichere Modifikation, die Innenmodellierung der

Phot. Teufel, München

Fig. 20 Aus dem Münchener Sakramentar. fol. 11a

Gewandung und des Gesichtes mit flüchtigen, nur der Klarlegung der Motive dienenden Strichen gegeben. Also ein gänzlicher Verzicht auf den Reiz der Linien und die dekorative Wirkung der Figur.

fol. 12a bringt die Illustration zum „Te igitur" (Taf. V). In ein rechteckig gerahmtes Feld ist übereck ein Rhombus hineingestellt, dessen Schnittpunkte mit dem umgebenden Rechteckrahmen durch vier Medaillons verdeckt werden. Das obere Medaillon enthält die Hand Gottes, die beiden seitlichen Maria und Johannes, das untere eine nadorierenden Geistlichen. Als Initiale „T" erscheint inmitten das überhöhte Kreuz mit Bandverschlingungen an den Enden, von denen die seitlichen in den Rechteckrahmen hineinragen. An dem Kreuz hängt Christus, bartlos, die Arme in einem stumpfen Winkel gesenkt; die mit einem Nagel befestigten Hände hängen etwas herab. Der Körper ist leicht nach der linken Seite ge-

dreht, so daß die Füße, die einzeln mit einem Pflock befestigt sind, fast ins Profil zu stehen kommen. Der Kopf mit Kreuznimbus erscheint ebenfalls nach der linken Seite gesenkt. Das die Unterarme freilassende Gewand zeigt lila Färbung mit dunklerem Lila in den Schattentiefen. Die Körperformen sind durch das sehr fein aufgetragene Weiß mit großem Verständnis modelliert. Die Figuren in den Medaillons gehen stilistisch ganz mit den Malereien von fol. 11b zusammen. Zu erwähnen wäre nur noch die Füllung der beiden unteren Eckschrägen, die im Stil ganz mit den fol. 11a gegebenen Ranken übereinstimmen. Die Palmetten, die aus den Verschlingungen am Kreuzfuß hervorwachsen, sind in Fulda ohne Analogie.

Die soeben beschriebene Kompositionsart der Bildseite kehrt in Fuldaer Handschriften nicht wieder. Dagegen findet sie sich in gleichzeitigen Regensburger Arbeiten. Eine Herübernahme von dort ist um so wahrscheinlicher, als ein etwa gleichzeitiges Sakramentar, das wahrscheinlich in der Fuldaer Kirche in Gebrauch war — wir lernen die Handschrift weiter unten im Anhange kennen — eine Regensburger Arbeit ist.

Schließlich ist noch ein nur in sepiabrauner Zeichnung ausgeführtes Bild zu erwähnen, das zur Pfingstoration gehört. Es stellt die aus einem den Himmel sinnbildenden Kreise sich herniedersenkende Taube dar, der zwei nur bis zu den Hüften sichtbare Engel in Profilstellung ihre Verehrung erweisen. Unten schließt ein Wolkenstreif das Bild ab. Es ist gewiß auffallend, daß außer den Figuren Gott-Vaters und Christi dies das einzige im Kodex enthaltene Bild ist. Auch ist nicht abzusehen, warum man gerade diese Szene herausgriff. Es liegt daher nahe, an eine Herübernahme aus einem andern Zyklus zu denken; um so mehr, als die Darstellung von den Fuldaer Pfingstbildern gänzlich abweicht und das Fehlen der Jünger auffallend ist. Alle diese Widersprüche löst das im Abdinghofer Evangeliar enthaltene Bild des Pfingstfestes. Dort ist das Bild in drei Schichten übereinander angeordnet. Im obersten Streifen erscheint die eben genannte Komposition, im zweiten sechs sitzende Apostel, im untersten sechs weitere Apostel. Aus diesem Zusammenhange hat also der Künstler des Münchener Kodex das Bild genommen. Ich will nicht behaupten, daß gerade das Bild aus dem Abdinghofer Evangeliar, wohl aber einer verwandten Handschrift vorgelegen hat. Auch die Figur des gekreuzigten Christus erinnert im Typ an die gleiche Darstellung im Münchener Kodex. Jedoch fehlt hier der unruhige Faltenstil, der im Abdinghofer Evangeliar begegnet. Diese Handschrift, die wir im Anhang kurz behandeln, entstammt dem alemannischen Kunstkreise. In der gleich zu besprechenden Hannoveraner Handschrift finden sich außer im ornamentalen auch im figürlichen Teil alemannische Einflüsse.

c) Das Berliner Evangeliar

Dem eben besprochenen Sakramentar wäre ein unbedeutendes, bereits von Swarzenski[32]) in diesem Zusammenhange erwähntes Evangeliar in der Königlichen Biblothek in Berlin (Ms. theol. lat. fol. 359) anzureihen, das nach dem Eintrage auf fol. 2a aus St. Ludgeri in Werden stammt. Der Berliner Katalog[33]) setzt die Handschrift in die zweite Hälfte des IX. Jhs.; sicherlich gehört sie aber dem ausgehenden X. Jh. an.

Das Evangeliar besitzt nur je eine Zierseite zu Beginn der einzelnen Evangelien. Beim Matthäusanfang ist das Blatt zweigeteilt: die obere Hälfte zeigt Purpurgrund mit weißer und goldener Schrift sowie das

[32]) Regensburger Buchmalerei S. 17 Anm. 13.

[33]) Lateinische Handschriften II. Bd. 1. Abt. S. 34. Der Hinweis auf die Bilder der aus Werden stammenden Handschrift theol. qu. 5 ist irrig, da die Handschrift nicht aus Werden, sondern Magdeburg stammt und gar keine Übereinstimmung sich findet.

Evangelistenbild, die untere Hälfte bildet eine reine Textseite. Das Evangelistenbild auf Goldgrund mißt nur 4 × 5 *cm*, daneben findet sich die Initiale „L". Der Beginn des Markusevangeliums ist durch ein ganzseitiges Purpurblatt ausgezeichnet (13·7 × 20·6 *cm*). Der Grund des 4·9 × 6·5 *cm* messenden Evangelistenbildes ist grün. Die gleiche Ausstattung zeigt der Anfang des Lukasevangeliums. Das Evangelistenbild erscheint hier auf goldenem Grunde. Das Ganze mißt 12·7 × 19·5 *cm*, das Evangelistenbild 4·5 × 4·7 *cm*. fol. 87b (Fig. 21) zeigt wieder wie beim Matthäusanfang die Trennung zwischen Purpur und Pergament. Der Grund des Evangelistenbildes, das 5·7 × 6·9 *cm* mißt, ist grün, das Ganze beträgt 14 × 22·2 *cm*.

Die Evangelistenbilder haben alle die nämliche Färbung: weißliches Lila mit starker Weißdeckung, zweimal dunkles Blau (Thron des Lukas, Überwurf des Markus), die Haare rotbraun, Matthäus: lila, Johannes als alter Mann weißgedecktes Blau.

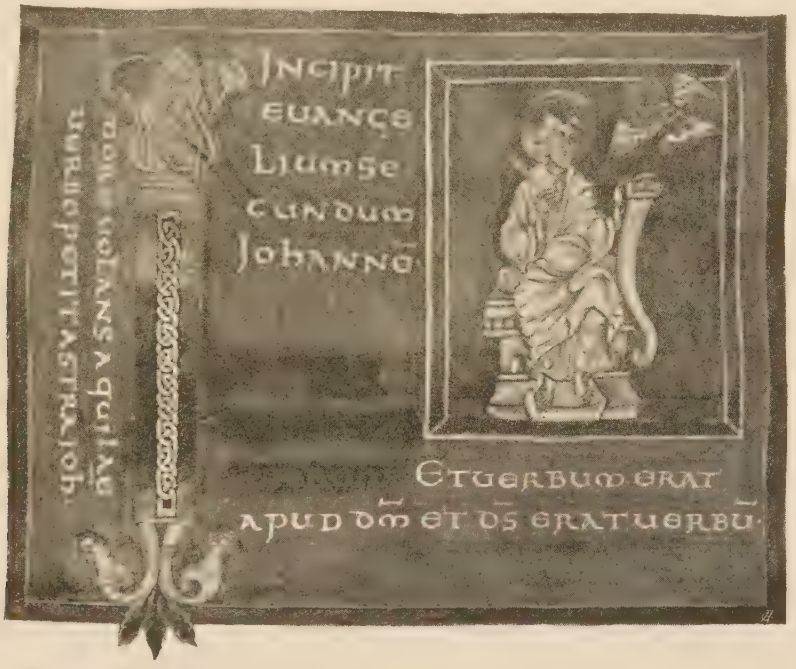

Fig. 21 Aus dem Berliner Evangeliar. fol. 87b Evangelist Johannes (Detail)

Die Initialen des Matthäus, Markus und Johannes zeigen ganz die gleiche Art: der Stamm ist golden, im Innern werden auf bräunlich-schwarzem Grunde Knotenverschlingungen ausgespart. Bisweilen finden sich auch kleine Blattansätze. Die Knotenverschlingungen an den Endigungen sind gelblichrot. Etwas abweichend ist die Initiale zum Lukasevangelium. Als Initialfüllung dient ein übereck stehender Rhombus, um den sich eine vielfach an fol. 11b des Münchener Sakramentars erinnernde goldene Blattranke schlingt. Unten ist an die Initiale ein Untier mit Schlangenleib angehängt. Die Figur des Johannes stimmt ganz überein mit dem dritten Jünger von links auf dem Pfingstbilde im Göttinger Sakramentar. Die Verwandtschaft mit dem Münchener Sakramentar zeigt ferner ein Vergleich des thronenden Christus mit dem eben genannten Evangelistenbilde sowie die Übereinstimmung der Initialen.

Es ist meiner Ansicht nach nicht nötig, die Münchener und Berliner Handschrift als Werke einer unter Fuldaer Einfluß stehenden Provinzialschule anzusehen. Ganz abgesehen davon, daß uns von der Existenz einer solchen Schule nichts bekannt ist, finden die Unterschiede, die zwischen dem Münchener Sakramentar und den früher besprochenen Sakra-

mentaren bestehen, zur Genüge durch die oben angemerkten Einflüsse anderer Kunstzentren ihre Erklärung. Die Berliner Handschrift geht so eng mit der Münchener zusammen und bewegt sich anderseits, besonders in der Figur des Johannes und der Initiale des Markusevangeliums so sehr in Fuldaer Traditionen, daß ich auch dies Evangeliar als eine Arbeit des Fuldaer Ateliers ansehen möchte.

* * *

Das ebenfalls in der Berliner Bibliothek aufbewahrte Kalenderbild (Taf. III*b* u. S. 52 f.), das auf der Innenseite des vorderen Einbanddeckels von Ms. theol. lat. fol. 112 eingeklebt ist, erwähnen wir weiter unten im Zusammenhange mit dem Kalenderbilde im Göttinger Sakramentar, dem es zeitlich vorausgeht, wie der Stil der Figuren und der Aufbau des ganzen Bildes beweisen.

d) Die Hannoveraner Handschrift

Schließlich sei noch eine Handschrift in der königlichen Bibliothek zu Hannover (Nr. 189) angefügt, die zuerst BEISSEL in diesem Zusammenhang erwähnte[34]). Sie enthält die Passio Sanctorum Kyliani et sociorum ejus und die Vita vel Passio Sanctissimae virginis Magaretae sowie am Schlusse einige Orationen[35]). Die Provenienz der Handschrift läßt sich nur bis zur Mitte des XVIII. Jhs. verfolgen. Auf der Vorderseite des Schmutzblattes findet sich rechts unten die Eintragung; „J. F. Mollerus 1765". Auf der Innenseite des Deckels „Ex libris H. Schoedter 1808". Der Kodex umfaßt 38 Blatt Pergament 15 × 20·6 *cm*. Wir geben zunächst wieder ein Verzeichnis der Miniaturen.

Der erste Teil der Handschrift enthält:

fol. 1a: Initiale „F" 11·2 × 14·8 *cm*; fol. 2a: Kilian nähert sich mit seinen Gefährten Würzburg 6·5 × 7·5 *cm*; fol. 2b: Idolorum cultus 9·5 × 8·2 *cm*; fol. 3b: Empfang beim Papste 9·7 × 8·1; fol. 4a: Der Papst verleiht dem hl. Kilian die Erlaubnis „predicandi et docendi" 9·6 × 7·2 *cm*; fol. 4b: Kilian predigend 9·7 × 7·9 *cm*; fol. 5a: Kilian taufend 9·8 × 9·5 *cm*; fol. 6a: Die Gemahlin Gozberts gibt dem Schergen Befehl, Kilian zu töten (Fig. 22) 9·9 × 7·8 *cm*; fol. 7a: Hinrichtung der drei Märtyrer 9·5 × 8 *cm*; fol. 7b: Beerdigung derselben 9·7 × 7·7 *cm*; fol. 8b: Gozbert spricht zur Versammlung und Bindung des Gefangenen 9·6 × 11 *cm*; fol. 10a: Gefangennahme (?) und Tötung der „progenies" 9·4 × 12·7 *cm*.

Der zweite Teil der Handschrift enthält:

fol. 11b: Krönung der Margareta und Regina durch Christus, darunter der Schreiber 10·3 × 14·7 *cm*; fol. 12a: Initiale „P" 11·4 × 14·5 *cm*; fol. 14b: Die Soldaten ergreifen Margareta und Margareta zu Christus flehend (Fig. 23) 10·6 × 10·3 *cm*; fol. 16a: Margareta vor dem Könige und ihre Abführung 10·6 × 5·3 *cm*; fol. 17a: Margarete abermals vor dem Könige 10·6 × 5·6 *cm*; fol. 18b: Margareta wird gegeißelt 10·7 × 4 *cm*; fol. 20a: Margareta wird geschunden 10·6 × 5·4 *cm*; fol. 23a: Beschwörung des Drachen 10·6 × 6·2 *cm*: fol. 26b: Kampf mit dem Teufel 10·8 × 5·3 *cm*; fol. 28b: Margarete wird gezwickt und gesiedet 10·7 × 5·3 *cm*; fol. 32a: Hinrichtung. Ihr Haupt wird von Engeln emporgetragen 10·6 × 9·1 *cm*.

Der letzte Teil der Handschrift enthält nur kleine Initialen zu Beginn der einzelnen Orationen.

Für die Entstehung der Handschrift in Fulda spricht die Verteilung der zumeist in Breitformat gegebenen Bilder im Texte, ferner besonders die farbige Haltung der Malereien. Die Gewänder sind fast durchgängig blaugrün oder bläulich-lila. Den Grund bildet (jetzt zumeist verblaßter) Purpur, der bisweilen mit bläulicher Farbe gedeckt ist. Die Modellierung der Gewandung geschieht außer durch Deckweiß für die belichteten Partien, auf Lila mit dunklerem Lila, auf Grün ebenfalls mit Lila, das bei intensivem Grün sich zu Schwarz steigert. Die wenigen Rosatöne zeigen auch hell-lila Einzeichnung.

[34]) a. a. O. S. 76; SWARZENSKI, Regensburger Buchmalerei S. 16 Anm. 13.

[35]) Vgl. BODEMANN, Die Handschriften der königlichen öffentlichen Bibliothek zu Hannover 1867 S. 29.

Die Figuren wirken äußerst unsicher im Aufbau, ohne festen Zusammenhalt. Die zerfließende Modellierung der Gewänder erscheint noch weitergetrieben als bei den soeben besprochenen Handschriften in München und Berlin, mit denen der Kodex in Beziehung gesetzt werden könnte. Die Zeichnung der Figuren weist auch gewisse Anklänge an alemannische Formen auf. Man vergleiche daraufhin besonders den Schergen auf fol. 6a oder 7a etwa mit den Handwerkern auf Tafel XVII in RAHNS Publikation des Psalterium aureaum. Die Ähnlichkeit beruht besonders in der Führung des Gesamtkonturs sowie der Proportion der Figuren. Der Kaiser fol. 8b wäre ebenfalls mit dem auf RAHNS Tafel XVII zu vergleichen.

Fig. 22 Aus dem Hannoveraner Kodex.
fol. 6a Die Gemahlin Gozberts gibt dem Schergen den Befehl, Kilian zu töten

Ferner finden sich Remiscenzen an die altchristliche Kunst, so besonders in den der Predigt des heiligen Kilian lauschenden Männern, wie im Taufbilde in dem von hinten gesehenen Mann, der im Begriff ist, sein Hemd über den Kopf zu ziehen. Dieser überrascht durch die komplizierte Bewegung und die feste breite Durchführung der Rückenpartie. Auch auf die meist braunrote Färbung der Haare könnte man hinweisen.

Eine Herübernahme der Figuren aus uns bekannten Fuldenser Kompositionen findet nicht statt, auch zeigt z. B. das Bild „der hl. Kilian taufend" keinerlei Ähnlichkeit mit der gleichen Darstellung des hl. Bonifatius in den Sakramentarien.

Was die stets golden gegebenen Initialen angeht, so finden wir in den beiden großen Initialen (fol. 1a und 12a), die bei nur geringen Blattansätzen das Motiv des bereits stark aufgelösten Riemenknotens variieren, ebenfalls Anklänge an alemannische Formen. Zugleich erscheinen sie wie eine Vorstufe zu dem durch fol. 15a des Codex Wittechindeus — den wir gleich kennen lernen werden — repräsentierten Initialstil. Dieser Stil zeigt sich dann in den kleinen Initialen (besonders fol. 35a) schon deutlicher ausgeprägt. Es ist wohl kein Zufall, daß das genannte Blatt des Kodex Wittechindeus die gleiche kettenartige Band-

verschlingung als Rahmenornament besitzt, die in der Hannoveraner Handschrift bei den beiden ganzseitigen Blättern begegnet. Wir hätten demnach die Handschrift wegen ihrer Beziehung zum Kodex Wittechindeus und der Berliner und Münchener Handschrift um 975 anzusetzen.

Beissel hat (a. a. O. S. 78) darauf aufmerksam gemacht, daß im dritten Teile der Handschrift ein Gebet mit den Worten schließt: „Orate pro me peccatrice, ut abstrahat me Deus a mundo sicut abstraxit vos“ und daraus gefolgert, daß wenigstens dieser Teil der Handschrift von einer Nonne geschrieben sein müsse. Daß ein Kodex stets dort ausgemalt wurde,

Fig. 23 Aus dem Hannoveraner Kodex.
fol. 14b Margarete wird gefangen genommen und betet zu Gott

wo er geschrieben ist, ist nicht immer ohne weiteres anzunehmen. Wahrscheinlich muß man auch mit der Versendung von Handschriften zwecks künstlerischer Ausstattung rechnen. Aber, wie gesagt, als ein ganz gesichertes Fuldaer Werk können wir den Kodex nicht ansehen. Der hl. Kilian weist ja auf Würzburg. Es wäre daher immerhin zu erwägen, ob die Handschrift nicht etwa auch dort unter Fuldaer Einfluß entstanden sein könnte. Zurzeit fehlen uns zu einer solchen Annahme die nötigen Belege, und wir neigen daher mehr der Ansicht zu, daß die Handschrift in Fulda, etwa für Würzburg, ausgemalt wurde.

3. Die Bilderzyklen der ottonischen Sakramentare

a) Beschreibung

Wir geben im folgenden eine kurze Beschreibung der in den verschiedenen Sakramentaren enthaltenen Szenen. Ohne auf stilistische Feinheiten auszugehen, soll nur das Gerippe der Kompositionen klargelegt sowie die Umbildungen, die die Bilder in den

einzelnen Zyklen erfahren, angemerkt werden. Wo Abbildungen ergänzend eintreten, ist die Beschreibung unterblieben. Der Einfachheit und leichteren Übersicht halber bezeichnen wir die im Göttinger Sakramentar enthaltenen Szenen kurz mit G., die des Udineser Sakramentars mit U., die des Bamberger Sakramentars mit B.

I. Sakrale Bilder

Kanonbild[36])

G. fol. 1b (Hochformat). U. scheinbar verloren. B. fol. 12b und 13a (Hochformat)

G. = Fig. 3. In B. ist die im unteren Streifen von G. enthaltene sakrale Darstellung[37]) nicht mit aufgenommen. Wir finden hier auf einer Seite die beiden Medaillons mit den Heiligen Gregorius und Gelasius — die diesmal durch Beischriften ausdrücklich als solche bezeichnet sind — ganz in der gleichen Haltung wie in G.; nur fehlt bei Gregor die Taube. Auf der gegenüberliegenden Seite erscheint im oberen Bilde links Abel mit dem Lamm, rechts Melchisedek mit dem Pokal. Im unteren Bilde sehen wir Abraham, in der erhobenen Rechten das Schwert schwingend, während die Linke in die Haare des vornüber auf dem Holzstoß liegenden Isaak greift. Links unten der Bock im Strauchwerk.

Christus von Engeln verehrt

G. fol. 136a (Breitformat) (München fol. 11b)

G. = Taf. I*a*. Das Bild der Verehrung Christi durch Engel und Seraphim im Kanon des Münchener Kodex, das in der Komposition abweicht, erwähnten wir bereits oben. Hier sei nur nochmals wegen der ikonographischen Übersicht darauf hingewiesen.

Besuch bei Kranken

G. fol. 185a (Breitformat)

Auf der linken Bildhälfte erscheint der Abt, dem drei Geistliche folgen. Sie schreiten auf ein Haus zu, das die rechte Bildhälfte ganz einnimmt. In den offenen Arkadenbögen sieht man den Kranken in einem parallel zur Bildfläche gestellten Bett liegen, an dessen Fußende der von zwei Geistlichen begleitete Abt steht. Am Kopfende des Bettes erscheinen eine Frau sowie ein alter Mann.

Letzte Ölung

G. fol. 192b (Breitformat) = Fig. 2

Vorbereitung zur Taufe

G. fol. 214a (Breitformat)

Der Vorgang geht wieder unter reichem architektonischen Aufbau vor sich. BEISSEL vermutet, daß in der Mitte der Chor, an den beiden Seiten die (also gewissermaßen aufgeklappten) Seitenschiffe dargestellt seien. Es ist wohl eher anzunehmen, daß sich die Form der Darstellung aus den aneinandergereihten Stellungen der Arkadenbögen gebildet hat; besonders da die beiden Arkaden am Bildrande, nur um mehr Personen darin erscheinen zu lassen, größer genommen sind. Unverständlich wirkt die Dachkonstruktion mit

[36]) Die irrigen Meinungen BEISSELS a. a. O., MEYERS im Katalog der Handschriften der Gött. Universitätsbibliothek über die Darstellungen des Blattes übergehe ich.

[37]) Das ganze Bild nimmt anscheinend auf Gebräuche bei der Meßfeier Bezug, wie sie im X. Jh. in Fulda üblich waren. Hierin möchte ich besonders die seitliche Stellung der Diakone rechnen, wie sie ein im X. Jh. in Fulda geschriebener und anscheinend nach Lorsch adressierter Brief, der eine genaue Beschreibung gibt „qualiter officium missae agatur in monasterio Fulda" — ausdrücklich hervorhebt. Der Eintrag findet sich auf dem ersten Blatte eines Lorscher Kodex in der Vaticana (Cod. Palat. 1341) und ist vollständig abgedruckt im Neuen Archiv Bd. 4 (1879) S. 409 bis 412, sowie letzthin mit einer Einleitung im V. Hefte der Quellen u. Abhandlungen zur Geschichte der Abtei u. Diözese Fulda (Fulda 1910). Wir zitieren nur zwei Stellen, die vielleicht zur Erklärung des Bildes beitragen: „Venientes in chorum subdiaconi ab utraque regione stant et orant, excepto illo, qui evangelium portat, qui progreditur ad altare . . . Igitur perlecto evangelio, ut jam memoravi, accipit subdiaconus a diacono fanonem, quem supra dixi illum sumere in sacrario, et cum eo tenens evangelia portat primo presbytero ad salutandum."

dem oft wiederholten spitzen Dreiecksgiebel. Im mittleren Arkadenbogen sitzt auf Thronsessel der Abt. Links im ersten kleinen Arkadenbogen stehen, ihm zugewandt, drei Priester. Im nächsten kleinen Arkadenbogen befindet sich ein weiterer Priester, der die rechte Hand redend gegen zwei im letzten (größeren) Arkadenbogen stehende Männer erhebt. Diese tragen am linken Arm ein ganz in Tücher gewickeltes Kind. Die rechte Bildhälfte ist analog der linken komponiert, nur erscheinen im letzten Arkadenbogun fünf Frauen mit Täuflingen.

Öffentliche Beichte

G. fol. 187a (Breitformat) = Taf. II

II. Bilder aus dem Leben des Herrn

Verkündigung Mariae

G. fol. 30a. U. fol. 25b. B. fol. 119b

Das Bild in G. mehr hoch als breit. Links steht Maria neben dem Betpult. Von rechts kommt der Engel herangeeilt. Rechts neben dem Engel eine von dreieckigem Giebel gekrönte Tür, zu der drei Stufen heraufführen; in der Mitte über den beiden Personen eine von Mauern umgebene Stadt (Nazareth). Die Komposition in U. ist ganz die gleiche, jedoch Breitformat. Infolgedessen ist die Stadt links neben Maria gerückt. Rechts vom Engel ist die Tür zum Gebäude vervollständigt. Die Komposition in U. zeigt den Urtypus besser erhalten. Das Bild in G. ist wohl infolge Raummangels so zusammengedrängt. (Oder ist G. aus einer andern Komposition genommen, die zwei Szenen nebeneinander aufwies?) B. zeigt die Komposition im ganzen verwandt; das Format wie in G. Nur ist Maria mehr nach rechts gewandt, die Unterarme im spitzen Winkel emporhebend. Der Engel hält in der Linken ein Zepter; außerdem hat er die Schrittstellung gewechselt. Keinerlei Andeutung von Architektur.

Verkündigung an die Hirten und Geburt Christi

G. fol. 11b. U. fol. 12b. B. fol. 25a. Rom fol. 8a = Fig. 4, 11, 14 und Taf. IV*a*

Anbetung der heiligen drei Könige

G. fol. 19a. U. fol. 19b. B. fol. 30a. R. fol. 14a = Fig. 5, 12, 15 und Taf. IV*b*

Namengebung Christi[38])

G. fol. 17b (fast quadratisches Einzelbild)

Links steht Maria mit dem Christuskinde auf dem Arme, neben ihr Josef. (Ihre Namen, die neben ihnen geschrieben standen, sind jetzt mit dunkler Farbe gedeckt; ebenso stand oben unter dem Bildrand anscheinend etwas geschrieben, was jetzt nicht mehr zu erkennen ist.) Hinter ihnen eine Stadt. Auf der rechten Seite stehen fünf Männer, die auf das Christuskind weisen (zwei Greise und drei Jünglinge); über ihnen in Goldschrift „Parentes".

Darstellung Christi im Tempel

G. fol. 24b; U. fol. 24b; B. 35a

In G. Einzelbild; mehr hoch als breit (Fig. 6). Der Vorgang geht unter einem Arkadenbau mit kuppelgekröntem Mitteltrakt vor sich. In der Mitte befindet sich der Altar. Links neben ihm steht Maria, das Christkind mit ausgestreckten Armen dem auf der rechten Seite des Altars stehenden Simeon entgegenhaltend. Dieser nähert behutsam die mit dem Mantel verhüllten Hände. Hinter Maria erscheint Josef, der in dem rechten Arme zwei Tauben im Mantel hält. Neben Simeon erscheint Hanna. In U. einzelnes Breitbild; infolgedessen die Komposition weiträumiger. Besonders wirkt die Architektur mehr mit, deren Mittelbau ein perspektivisch verkürztes Dreieckdach bekommen hat. Die Figuren gleichen im Umriß denen in G.; nur hält Josef die Tauben mit beiden Armen und steht in der gleichen Fläche wie die übrigen Figuren. Verändert hat sich das Verhältnis der Figuren zur Architektur. Diese schneiden jetzt mit ihren Heiligenscheinen in

[38]) Ein Vergleich mit fol. 90b (Namengebung des Johannes), das ganz die gleiche Komposition zeigt, läßt über die dargestellte Szene, die mir weiter nicht bekannt ist, keinen Zweifel. Beissel dachte an den Gang zum Tempel.

die Rundbögen ein, während sie in G. bedeutend kleiner gehalten waren. In B. ebenfalls einzelnes Breitbild. In dem seinem Bestandteil nach gleichen Arkadenbau ist perspektivische Wirkung der Seitenflügel versucht. Hanna und Josef sind infolgedessen etwas von der Seite gesehen. Der Umriß der Figuren ist der gleiche. Nur wird das Kind tiefer gehalten und hält Hanna die Hände nicht so eng auf der Brust zusammen.

Bethlehemitischer Kindermord

G. fol. 16b; einzelnes Breitbild

Links sitzt mit Krone und Zepter Herodes auf Faltstuhl vor einem Hause, hinter dem Köpfe von Soldaten sichtbar werden. In der Mitte drei mordende Soldaten; zwei mit Schwert, einer mit Lanze. Rechts eine Gruppe klagender und verschüchterter Frauen vor einer auf einem Hügel gelegenen Stadt. In dem weinenden Frauenkopf darin vermutet BEISSEL nach Math. 2, 18 wohl mit Recht Rachel[39]).

Hochzeit zu Kana

G. fol. 19a. U. fol. 19b. B. fol. 30a = Fig. 5, 12, 15

Taufe Christi

G. fol. 19a; U. fol. 19b; B. fol. 30b

G. = Fig. 5. U. = Fig. 12. In B. erscheint die Darstellung allein als kleines Breitbild. Die Komposition ist in der Auffassung etwas verändert. In G. und U. waren Johannes und Christus miteinander redend dargestellt, hier wird der Taufaktus geschildert. Johannes, lebhaft heranschreitend, hebt die rechte Hand segnend zu Christi empor, der die Unterarme ehrfurchtsvoll gegen ihn ausstreckt. Rechts oben die Himmelsöffnung und die sich herniedersenkende Taube. Der Jordan, ein breiter Wasserstreif mit vier dunklen Schatteneinzeichnungen, wirkt wie ein in seinem Lauf mehrfach gehemmter Gebirgsbach, der rechts unten von ansteigendem Terrain eingefaßt erscheint.

Einzug in Jerusalem

G. fol. 54a; U. fol. 27a; B. fol. 57b

In G. einzelnes Breitbild. In der Mitte des Bildes reitet Christus, dem die Gruppe der Jünger, von Petrus geführt, zu Fuß folgt, auf der Eselin. Vor ihm breitet ein Mann seinen Mantel aus, dem zwei andere assistieren. Die Gruppe wird überragt von zwei Palmen. Rechts am Rande dann eine Gruppe von drei alten und vier jungen Männern, von denen drei Palmenwedel emporhalten. Rechts oben in der Ecke eine von Mauern umgebene Stadt (Jerusalem). In U. Komposition unverändert. Die Jünger erscheinen in der üblichen Zwölfzahl, während in G. zwei Köpfe zu viel gegeben sind. Das Ganze ist mehr als Landschaftsbild aufgefaßt. Jerusalem liegt auf einem Hügel, durch die Landschaft sind blühende Bäume zerstreut. Am Himmel schwimmende Wolken. In B. ist durch die Verkleinerung des Bildfeldes die Darstellung stark reduziert. Die Gruppe der Männer mit den Palmzweigen fehlt ganz. Von der Stadt ist rechts oben in der Ecke nur ein Teil der Mauern zu sehen. Dagegen ist die Zahl der Gewänder ausbreitenden Männer auf fünf gewachsen. Die Figur Christi ist die gleiche, nur hält die linke Hand kein Buch. Die zwölf Jünger sind an dem linken Bildrand eng zusammengedrückt; der ihnen voranschreitende, allein in ganzer Figur sichtbare Petrus ist verändert.

Abendmahl

G. fol. 58b; U. fol. 28a; B. fol. 60a

In G. die Darstellung in der bekannten Weise mit der Fußwaschung auf einem Blatte vereinigt. Links an der Seite sitzt auf polsterartigem Thron Christus — den Unterkörper en face, den Oberkörper in Dreiviertelprofil — an der spitzovalen Tafel. Neben Christus sitzt Johannes, der sich zu ihm neigt, dann folgt Petrus und merkwürdigerweise nur acht weitere Apostel im Umkreis um die Tafel. Vorn vor dem Tische steht, allein ohne Nimbus, Judas, die Hände gegen Christus ausstreckend, der in seiner rechten Hand ihm den (nicht sichtbaren) Bissen reicht, während er die linke redend erhebt. In U. Anordnung wie Komposition ganz die gleiche. Nur ist der zwölfte Apostel eingeschoben und der Bissen, den Judas empfängt, gegeben;

[39]) Vgl. dazu auch VÖGE, Eine deutsche Malerschule um die Wende des I. Jahrtausends. Ergänzungsheft VII der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst (1891) S. 69.

außerdem scheint Johannes mit seiner rechten Hand Christi Schulter zu berühren. In B. findet sich das Bild wieder über der Fußwaschung. Das Allgemeine der Komposition ist geblieben. Christus sitzt auch mit dem Unterkörper in Dreiviertelprofil auf thronartigem Sitz mit hohem Unterbau für die Füße. Um den Tisch sind die 11 Apostel gruppiert. In dem zu äußerst rechts sitzenden vermutet Dobbert wohl mit Recht Petrus, der beteuernd die Hände ausstreckt. Johannes sitzt nicht zu Seiten des Herrn. Judas ist wieder im energischen Schreiten mit vertauschter Schrittstellung gegeben.

Fußwaschung Petri

G. fol. 58b; U. fol. 28a; B. fol. 60a

Die Darstellung mit der soeben beschriebenen Szene in den drei Kodizes in der genannten Art vereinigt. In G. sitzt rechts Petrus, dessen linker Fuß in dem Wasserbehälter steht. Vor ihm Christus, der in der Linken eine Schriftrolle hält, während er die Rechte redend erhebt. Hinter dem Herrn elf Apostel. In U. ganz übereinstimmend; nur ist der Sitz, auf dem Petrus Platz genommen, angegeben. B. bringt eine inhaltliche Änderung, allerdings auf Grundlage der erwähnten Komposition. Christus ist nämlich nicht redend dargestellt, sondern steht im Begriff, die Waschung vorzunehmen. Er geht, leicht gebückt und mit gesenkten Händen, auf Petrus zu. Dieser hat beide Füße im Becken. Links ist eine Gruppe von sieben herankommenden Aposteln angedeutet.

Christus vor Pilatus

G. fol. 60a

Die Darstellung zeigt Breitformat und befindet sich unter dem Bilde der Kreuzigung Christi. Die linke Bildhälfte entspricht ganz der auf fol. 16b in G. (Kindermord); nur sitzt Pilatus auf Thronsitz. In den ersten beiden seitlichen Rundbogen des Hauses wird ein weiblicher und ein männlicher Kopf sichtbar (die Frau des Pilatus, die den Boten abschickt). Vor Pilatus steht in der Mitte des Bildes Christus. Rechts von ihm stehen sieben Männer (Pharisäer), die mit der einen Hand anklagend auf Christus weisen.

Kreuzigung Christi

G. fol. 60a; B. fol. 61b

In G. die größte Komposition der Handschrift, die mit dem darunter befindlichen, soeben besprochenen Bilde die ganze Seite einnimmt. Christus hängt in langem Gewande, das die Oberarme halb bedeckt, am Kreuze und neigt das Haupt mit den geschlossenen Augen nach links. Der von links herantretende Longinus öffnet dem Herrn mit einem Speere die Seite. Ihm entspricht rechts Stephaton, der auf einem Stabe den Schwamm emporführt, während er mit der rechten Hand den Eimer hält. Es folgen dann zu beiden Seiten die Schächer, die nur mit einem Lendenschurz bekleidet und mit den Armen über den horizontalen Balken des nicht erhöhten Kreuzes gehängt sind. Der linke sieht zum Kreuze Christi herüber, während der rechte sich abwendet. Unten erscheinen, aus ihren Gräbern steigend, links vom Kreuze Adam, sodann ein Gerechter, rechts vom Kreuze Eva, weiter rechts eine Gerechte. Alle vier blicken zum Kreuz empor und erheben die Hände. (Sämtliche Akte zeigen die „linea alba".) Zu Häupten des Kreuzes erscheint links die Personifikation der Sonne mit Strahlenkranz, rechts die des Mondes mit der Sichelform im Kreisrund; beide pressen den in Zickzacklinien herabfallenden Mantel gegen das schmerzerfüllte Gesicht. B. hat mit G. keinerlei Verwandtschaft. Christus ist nur mit einem Lendenschurz bekleidet. Links vom Kreuze steht Maria, rechts Johannes. Beide heben in schmerzhafter Gebärde den Mantel mit beiden Händen zum Gesicht empor. Neben den Brustbildern von Sonne und Mond erscheint auf beiden Seiten ein Stern (oder nur Ornament?).

Kreuzabnahme und Grablegung Christi

G. fol. 64a; U. fol. 30a; B. fol. 68b

U = Fig. 13. G. ganz übereinstimmend, nur fehlt die eigentümliche Behandlung des Hintergrundes, und zeigt Christi Gesicht die fahle Farbe des Todes. B. ebenso. Bei der Grablegung ist zwar das in den Formen etwas veränderte Kuppelgrab beibehalten, dagegen davor ein Sarkophag eingeführt, zu dem die Art, wie der Körper Christi gehalten wird, auch viel besser paßt. Wahrscheinlich zeigt auch der Urtyp der Szene einen Sarkophag.

Die Frauen am Grabe

G. fol. 65b; U. fol. 32a; B. fol. 70a

In G. und U. erscheint die Darstellung wieder neben, in B. über dem Noli me tangere. In G. sehen wir rechts das leere Kuppelgrab mit dem Leichentuch, links davon den Engel auf der schräg gegen das Grabgebäude gelehnten Steinplatte sitzen. Er hält in der linken Hand ein Zepter und streckt die rechte im Redegestus den auf der linken Bildseite stehenden drei Frauen entgegen. Diese halten die Salbgefäße in Händen und zeigen alle drei Goldnimben; die zuvorderst stehende erhebt staunend die rechte Hand. U. stimmt vollkommen hiermit überein; nur ist die am weitesten rechts stehende Frau aus Platzmangel in die Ecke geschoben. In B. Komposition ebenfalls dieselbe; jedoch finden wir hier nur zwei Frauen, die mit den in den beiden vorigen Bildern im Vordergrunde stehenden identisch sind. Der Engel sitzt inmitten des Bildes auf der in der Luft schwebenden Grabestür.

Christus den Frauen erscheinend

G. fol. 65b; U. fol. 32a; B. fol. 70a

G.: Inmitten des Bildes ein großer Baum mit hutförmigem Dach. Rechts davon steht Christus. Zum Gehen nach rechts gewendet, hebt er die Rechte redend empor, während die geöffnete Linke abwehrend am Körper liegt. Auf der linken Bildhälfte erscheinen zwei Frauen; die erste streckt beide Hände aus, als wolle sie den Herrn berühren, die zweite läßt es bei einer weisenden Gebärde der rechten Hand bewenden. In U. hat nur der Baum drei Pilzhauben bekommen; sonst stimmt alles überein. In B. hält Christus in der Linken das Buch, die gesenkte geöffnete Rechte hält er milde abweisend den Frauen entgegen. Diese gleichen ganz denen auf den beiden soeben genannten Bildern; nur hält die zweite Frau hier staunend die Rechte geöffnet. Der Stamm des Baumes ist zweifach geschwungen, die drei Pilzkappen haben Lamellenansätze bekommen.

Himmelfahrt Christi

G. fol. 79a; U. fol. 41a; B. fol. 81a

In G. schmales Hochbild (durch den ausgesparten Raum bedingt). Oben erscheint in Mandorla auf kleiner Wolke Christus im Dreiviertelprofil, nach rechts schreitend. Über der linken Schulter trägt er den Kreuzstab, die Rechte hält er geöffnet empor. Etwas unter ihm steht auf kleiner Wolke ein Engel auf jeder Seite. Diese sind bis zu den Knien sichtbar, weisen mit der einen Hand zu Christus empor und deuten mit der andern nach unten. Auf der Erde blicken Maria und die elf Apostel, in zwei Gruppen geteilt, dem Herrn in gläubiger Verehrung nach. Links steht Maria, hinter ihr fünf Jünger. Rechts sind sechs Jünger, voran Petrus, auf die Knie gesunken. Alle erheben staunend die Hände. Auffallend sind die vielfachen Überschneidungen der Engelflügel und das Gepreßte der unteren Gruppen. Die Erklärung hiefür bildet die Darstellung in U., die Breitformat besitzt. Das Schema der Komposition ist das nämliche; natürlich bedingt das Breitformat gewisse Veränderungen. So schwebt Christus nicht so hoch über der Menge und sind die Engel ihm zur Seite höher genommen und nur bis zur Brust sichtbar. Die Gruppe links ist mehr gelockert. Rechts knien die sechs Jünger in einer Fläche, nach hinten zu ansteigend. B. bringt einige Neuerungen. Zunächst wird ein Engel eingeführt, der, auf der Erde stehend, zum Himmel emporweist. Ferner ist die Gruppenbildung eine andere. Links erscheinen fünf Jünger, rechts zwei mit dem besagten Engel. Maria fehlt. Auch die Bewegung der Figuren ist verändert. Von der linken Gruppe stehen zwar die drei letzten noch aufrecht, der vorderste dagegen stürzt, die Hände vor dem Gesicht, zu Boden, und der zweite ist im Begriff ihm zu folgen. Der erste Jünger der rechten Gruppe sinkt in die Knie. Dem zweiten, der aufrecht steht, legt der Engel die Hand auf die Schulter. Christus, bartlos, ist in der Bewegung lebhafter. Er trägt keinen Kreuzstab, hebt die linke Hand geöffnet empor und senkt den rechten Arm. Die Mandorla wird nicht von Wolken getragen. Die beiden Engel zu Seiten Christi, die von Wolken getragen werden und bis zur Brust sichtbar sind, strecken die Arme adorierend aus. Die Verbindung zwischen Christus und den Jüngern stellt der emporweisende Engel auf der Erde her.

Pfingsten

G. fol. 82a; U. verloren; B. fol. 84b

In G. Breitbild. Die zwölf Apostel sitzen, in zwei Gruppen zu je sechs geteilt, im lebhaften Disput da. Die Sitzgelegenheit ist nicht angedeutet (wie sie ja auch fol. 58b und bei der Fußwaschung fehlt). Die

Komposition ist so, daß die beiden äußersten Paare auf jeder Seite sich einzeln unterhalten. Die zwei Paare inmitten der Komposition — der erste links von der Mitte ist Petrus — erscheinen einander zugewandt. In der Mitte des oberen Bildrandes wird in einem, den offenen Himmel sinnbildenden Halbkreise die sich herabsenkende Taube mit Feuerzunge sichtbar. Auf dem Haupte eines jeden Apostels erscheint im Nimbus eine rote Flamme. Die Komposition in B. ganz abweichend. Zunächst fehlt die Taube. Im Vordergrunde sitzen auf einer Bank sechs Apostel paarweise in Unterhaltung zusammen. Sie halten im linken Arm Bücher und erheben redend die rechte Hand. Hinter ihnen werden elf weitere Köpfe mit Nimben sichtbar. Das Ganze wird von einer perspektivisch gegebenen Wölbung, die von zwei Türmen flankiert ist — und wohl einen Innenraum andeuten soll — überspannt.

III. Bilder aus dem Leben der Heiligen

Zacharias im Tempel

G. fol. 90b; U. fol. 47a; B. fol. 131b

In G. und U. das Bild neben, in B. über der Namengebung des Johannes angeordnet. G.: In der Mitte steht der Altar; links daneben der greise Zacharias mit dem Rauchfaß; ihm gegenüber der Engel, der, zum Gehen gewendet, die rechte Hand redend gegen Zacharias erhebt. Hinter den Figuren wird ein von einer Mauer umgebener Turmbau sichtbar. Auffallend ist, daß das Bild sowie die daneben befindliche Darstellung von einem auf Säulen ruhenden Rundbogen umschlossen ist; ferner ist der leere Vordergrund unter dem Terrainstreifen verwunderlich. In U. Komposition ganz die gleiche; nur trägt der Engel hier ein Zepter in der linken Hand. Der leere Vordergrund fehlt, die Bogen sind wesentlich flacher gehalten. In B. die Komposition verändert. Die Architektur im Hintergrunde fehlt ganz. Der Engel schreitet von links in etwas gebückter Stellung heran, während Zacharias zur rechten des Altars steht.

Namengebung des Johannes

G. fol. 90b; U. fol 47a; B. fol. 131b

G.: Links steht Zacharias, eine Tafel vorhaltend mit dem Namen „Johannes“, neben ihm Elisabeth mit dem Kinde, die jedoch beide nur als Brustbilder über die Tafel ragen. Auf der entgegengesetzten Seite stehen sechs Männer, in der ersten drei bärtige, in der zweiten drei bartlose. Der am meisten vorn stehende weist mit dem Finger auf das Kind. Oben im Hintergrund erscheint das Bild einer von zinnengekrönten Mauern umgebenen Stadt. Die Komposition in U. bis auf die Abweichung, daß Zacharias erst im Begriff ist zu schreiben und Eltern wie Kind nimbiert erscheinen, ganz übereinstimmend. In B. Komposition verändert. In der Mitte des Bildes steht Elisabeth mit dem Kinde nach links gewandt, wo Zacharias in gebückter Sitzstellung ein Buch auf dem linken Knie hält und die rechte Hand redend erhebt. Auf der rechten Seite erscheint ein nimbierter bartloser Mann, der die rechte Hand deutend erhoben hält, während er die linke gegen die Brust preßt. Hinter ihm erscheinen noch vier Köpfe, ebenfalls mit Nimben.

Johannes seine letzte Messe lesend

G. fol. 15b

Die Darstellung, die Breitformat besitzt, nimmt den oberen Bildstreifen ein, während im unteren der Abschied des Johannes sich findet. In der Mitte des Bildes sitzt der Evangelist auf Thronsessel in einem von einer Kuppel überwölbten Raume, beide Arme weit geöffnet ausbreitend. In seinem Schoße liegt eine Platte, auf der Kelch und Patene stehen. Auf beiden Seiten befindet sich eine Gruppe von Männern, die durch Gebärden ihre Anteilnahme an der Handlung zu verstehen geben; und zwar sind alle unter zwei gleichgebildeten Architekturteilen angeordnet[40]).

[40]) Es geht nicht an, aus diesen Architekturen, in der Art, wie es Beissel a. a. O. S. 68 tut, Folgerungen auf die damalige Bauweise zu ziehen, der in ihnen zwei Seitenschiffe mit den Fassadentürmen sieht. Denn ein Blick auf fol. 185a und 192b beweist, daß die Seitenschiffe aus den Requisiten der architektonischen Ausdrucksformen zusammengesetzt sind. Allerdings sollte wohl ein Innenraum angedeutet werden. Auffallend bleibt jedoch die Lücke zwischen dem kuppelgewölbten Mittelbau, den Beissel für die Apsis erklärt, und den seitlichen Architekturteilen, der sich z. B. in fol. 214a nicht findet.

Johannes ins Grab steigend

G. fol. 15b

Links eine Gruppe von neun Männern, die mit erstaunten und schmerzvollen Gesten nach rechts schauen. Rechts der Evangelist, der, den Oberkörper nach links wendend und die Rechte zum Gruß erhebend, im Begriffe ist, in sein Grab steigen. Dies umstehen drei Männer; die beiden zur Seite des Grabes tragen Axt und Schaufel, der hinter dem Grabe stehende hält den Grabstein schräg aufrecht.

Kreuzigung des Andreas

G. fol. 116a; U. fol. 72b; B. fol. 174

In G. und U. Breitbild. G.: In der Mitte des Bildes hängt Andreas an drei Stricken am Kreuze. Er wendet den Kopf nach rechts, wo der Kaiser auf seinem Throne sitzt. Mit der Rechten weist er auf den Apostel, seine Linke hält das Zepter. Hinter ihm ist ein dreiteiliger Vorhang aufgehängt, an dessen linker Seite einige Krieger sichtbar werden. Am linken Bildrand erscheinen sehr gedrängt sieben Gläubige — von den fünf letzten nur die Köpfe sichtbar —, die auf Andreas zeigen. Von links fallen aus dem im Halbkreis geöffneten Himmel Strahlen auf den Apostel. In U. stehen die Füße des Apostels auf einem Standbrette. Die Himmelsstrahlen fallen direkt über dem Kreuz auf Andreas herab. Wesentlich verändert ist nur die Gruppe der Gläubigen, die aus drei lebhaft mit den Armen agierenden Männern im Vordergrunde und sieben aneinander gereihten Köpfen dahinter besteht. In B. ist durch das kleinere Format die Szene beschränkter, das Allgemeine der Komposition übereinstimmend; die Gruppe der Gläubigen auf vier zusammengeschmolzen.

Steinigung des Stephanus

G. fol. 14b

Die im Breitbild gegebene Komposition ist in zwei Hälften zerlegt. In der Mitte der unteren ist Stephanus, von den Steinen getroffen, auf das linke Knie gesunken. Er wendet das Gesicht nach oben nnd erhebt die geöffneten Hände. Links erscheinen hintereinander drei Männer, die in der erhobenen Rechten Steine halten, während die Linke den Mantel faßt, in dem sich weitere Steine befinden. Auf der rechten Seite von Stephanus erscheint Saulus, der mit der Linken die im Mantel gesammelten Steine hält, während er mit der Rechten nachdenklich auf den Apostel weist. Im oberen Streifen erscheint Christus in der Mandorla mit dem Buche in der erhobenen Rechten. Zu beiden Seiten adorierende Engel auf Wolken.

Marter des heiligen Laurentius

G. fol. 98a; U. fol. 54b; B. fol. 144a

In G. das Bild nur weniger breit als hoch. Die linke Bildhälfte wie fol. 16b und fol. 60a: der Kaiser, der Palast, die Wachen (hier nur sechs Soldaten). Auf der rechten Bildhälfte liegt Laurentius mit der linken Seite auf dem schräg gestellten Rost, seine rechte Hand ist redend gegen den Kaiser erhoben, während die linke von einem rechts am Rande stehenden Schergen gehalten wird. Ein zweiter steht hinter dem Heiligen und stößt ihm ein spitziges Eisen, das er mit über den Kopf erhobenen Händen faßt, auf die Brust, um ihn auf dem glühenden Rost festzuhalten. In U. ist die Komposition in Breitformat gegeben und mehrfach geändert. Zunächst fehlen der Palast und die Soldaten. Der Kaiser sitzt en face auf Thronsitz, seine Linke faßt hoch erhoben das Zepter; die Rechte deutet auf den Vorgang rechts hin. Laurentius liegt, beide Arme am Körper haltend, mit dem Rücken auf dem weniger schräg gestellten Rost. Ein Diener rechts am Bildrande facht mit einer Stange die Kohlenglut an. Zwei hinter dem Rost aufgestellte Knechte stoßen ihre eisernen Gabeln dem Heiligen in Brust und Knie. Das Bild in B. schließt sich wieder mehr an G. an. Links sitzt fast im Profil der Kaiser auf Faltstuhl. Die Rechte erhebt er im Redegestus, die Linke faßt das Zepter. Hinter ihm die Andeutung des Palastes mit der nur mit den Köpfen über das Dach hervorsehenden Wache. Der Heilige liegt, wie in U., mit dem Rücken auf dem Rost und hält beide Arme am Körper fest. Hinter ihm ein Scherge, der, den Kopf nach dem Kaiser umwendend, Laurentius die Eisengabel in die Halsgegend stößt. Rechts am Bildrande ist eine Gruppe von Gläubigen hinzugekommen, die sich ähnlich auf der Kreuzigung des Petrus wiederholt.

Legende des heiligen Martin

G. fol. 113a; U. fol. 71a; B. fol. 170a

G. = Taf. I*b*. In U. die Komposition ganz übereinstimmend. Nur wendet Christus, der etwas höher hinaufgenommen ist, den Kopf nach links und stützt das Buch auf das linke Knie. Der Bettler ist als Greis, der Heilige links schlafend (tot?) dargestellt. Die Engel zur Linken Christi halten nichts in den Händen, sondern strecken dieselben nur adorierend vor. In B. ist die Komposition in ein Hochbild umgewandelt. Die obere Bildhälfte ist die gleiche. Christus blickt geradeaus. Der erste Engel links hält mit verhüllten Händen eine Schale (?) empor. Rechts liegt Martin mit geschlossenen Augen. Links die Gruppe des Heiligen mit dem Bettler, die im Umriß unverändert ist. Martin hält mit der Linken den Mantel in Kopfhöhe, während der etwa in der Bildmitte befindliche gebückt herantretende Bettler — nur mit einem Schurz um die Oberschenkel bekleidet — ihn mit der linken Hand weiter unten faßt und die Rechte im Redegestus etwas erhebt. Hinter der Gruppe die Andeutung eines Hauses.

Martyrium Petri und Pauli

G. fol. 93a; U. fol. 48b; B. fol. 135a

G.: Das Bild in der Mitte durch Säulen getrennt. Links sitzt der Kaiser in der bekannten Stellung auf einem Thron vor seinem Palast. Vor ihm stehen Petrus und Paulus. Oben wird ein Turm sichtbar, von dem Simon, von vorne gesehen, herabstürzt. Zwei beflügelte Teufel schweben entsetzt neben ihm. Auf der andern Bildhälfte erscheint in der Mitte Petrus, mit dem Kopf nach unten am Kreuz; rechts eine Schar von sieben Gläubigen. Links vom Kreuz erblickt man einen Mann mit Nimbus vor Petri Kreuz kniend. Weiter oben wird Paulus enthauptet. Diese Szene ist sehr durch den Raum beengt: Paulus erscheint in der Luft schwebend um den Kreuzesarm. Sein Kopf ist bereits vom Rumpfe getrennt. Der Henker hält in der Rechten das Schwert erhoben, die Linke umfaßt die Scheide. In U. ist das Bild weniger hoch, der obere Bildrand setzt gleich am Kreuz des Petrus an. Infolgedessen konnte der Sturz des Simon nicht an der gleichen Stelle bleiben, der Turm erscheint hier in der Mitte auf einen kleinen Hügel gesetzt. Die Trennung durch die Säule fällt daher fort. Simon ist diesmal vom Rücken gesehen und ohne Begleitung von Teufeln. Petrus und Paulus sind mehr nach hinten gerückt und bis zur Hälfte durch hügeliges Terrain verdeckt, das sie zugleich von der Szene im Vordergrunde trennt. Hier ist die Enthauptung des Paulus dargestellt. Der Heilige liegt ausgestreckt am Boden. Sein Kopf ist bereits vom Rumpfe getrennt. Der Henker ist in der gleichen Pose wie in G. gegeben. Die rechte Bildhälfte zeigt analog der in G. Petrus am Kreuz mit einer Gruppe von Gläubigen rechts. In B. gelangt nur das Martyrium der Heiligen zur Darstellung; und zwar wieder in zwei übereinander angeordneten Bildern. Im oberen Bilde nimmt die Mitte das Kreuz ein, an dem Petrus hängt. Links und rechts am Rande befindet sich eine kleine Gruppe von Gläubigen. Im unteren Bilde sitzt links der Kaiser auf Thronsitz. Rechts liegt Paulus auf den Knien. In der Mitte des Bildes steht der Henker, der mit beiden Händen dem Heiligen das Schwert in den Hals stößt. Rechts am Rande die Andeutung eines Hauses. Der Sturz des Simon ist begreiflicherweise in B. nicht dargestellt.

Bonifatius taufend und den Märtyrertod erleidend

G. fol. 87a; U. fol. 43b; B. fol. 126b

In G. und U. die beiden Kompositionen in der bekannten Weise nebeneinander, durch Säulen getrennt; in B. übereinander. G.: In der Mitte des linken Bildes steht Bonifatius mit Nimbus, die Linke auf den Bischofstab stützend, die Rechte redend gegen den nur mit den Schultern aus dem Becken hervorragenden Täufling erhoben. Diesem legt von der andern Seite ein Priester die rechte Hand aufs Haupt. Hinter dem Geistlichen steht zunächst eine Frau, die ein Kind in den Händen hält. Hinter ihr sind noch zwei Frauen mit spitzer Kapuze sowie zwei Männer angedeutet. Hinter Bonifatius wird links oben eine Gruppe von sechs Männern sichtbar, von denen drei durch die Tonsur als Geistliche charakterisiert sind; der vorderste von ihnen scheint einen Tragaltar mit der rechten Hand emporzuhalten. Vor ihnen hängt das Gewand der Täuflinge wie ein Vorhang aufgespannt. Auf der rechten Bildhälfte erscheint wieder Bonifatius im Profil, von rechts nach links schreitend. Sein Kopf ist gesenkt, da ihm gerade das Schwert des vor ihm stehenden Kriegers trifft; das Buch hält er vor, um den Schlag zu parieren. Von hinten trifft ihn die Lanze eines rechts stehenden Kriegers in den Rücken. Der Krieger rechts ist von zwei weiteren Soldaten begleitet, während dem auf der linken Seite drei nachfolgen. In U. wieder das Ganze nicht so hoch in der Abmessung;

kein freier Raum über den Köpfen. Das Ganze ist etwas mehr zusammengeschoben, sonst stimmt die Komposition genau überein. In B. hält Bonifatius bei der Taufe in der linken Hand ein geöffnetes Buch, aus dem er vorliest, und begleitet dies durch Gesten der rechten Hand. Die drei Männer links, die hinter dem Gewande des Täuflings stehen, sind durch ihre Nimben als Gefährten des Bonifatius gekennzeichnet. Rechts am Rande wird ein Zuschauer sichtbar, der die Hand andächtig erhebt; über ihm die Andeutung von zwei weiteren Köpfen. Beim Tode des Bonifatius stimmt das Allgemeine der Komposition überein, nur die Krieger sind in ihren Bewegungen etwas verändert.

Allerheiligen

G. fol. 111a; U. fol. 67b: B. fol. 165b

In G. Breitbild. Oben in der Mitte erscheint das Lamm mit Kreuznimbus im Kreisrund. Darunter steht die Eklesia, die über der linken Schulter den Kreuzstab mit Fahne hält, während sie in der emporgehobenen Rechten den Kelch trägt, in dem sie das Blut des Lammes auffängt. Von beiden Seiten nahen sich auf Wolken, bis zur Brust sichtbar, in vier Reihen die Scharen der Engel und Heiligen. In U. die Darstellung Hochbild, das jedoch seine Herkunft aus dem Breitbilde nicht verleugnen kann (einzige Umwandlung eines Breitbildes in ein Hochbild in Udine; wohl durch den ausgesparten Platz bedingt). Der Hügel, auf dem die Eklesia steht, ist nochmals auf Wolken gesetzt, das untere Stück ist hinzukomponiert. Die Komposition des oberen Bildes wie in G.: nur diesmal in fünf Reihen die Heiligen angeordnet, doch herrscht in der Anordnung Unklarheit. Unten steht in der Mitte, vom Rücken gesehen, eine weibliche Gestalt, beide Arme weit ausbreitend (wohl die Terra). Links eine Gruppe von sieben stehenden Männern und Frauen, die, fast vom Rücken gesehen, den Blick nach oben gerichtet, die Arme wagrecht ausbreiten. Rechts nahen sich ebenfalls mit ausgebreiteten Armen sieben Männer und Frauen. In B. besitzt die Komposition ebenfalls Hochformat. Zunächst sind die Heiligen in drei Reihen dargestellt. Die Figuren darunter erscheinen sämtlich in ganzer Figur. In der Mitte die Eklesia, in der rechten Hand den Kelch, in der linken die Fahne haltend. Rechts davon drei Mönche mit Büchern unterm Arm, ohne Nimben. Links vier Priester und zwei Laien mit Nimben.

IV. Kalenderbilder[41])

G. fol. 120a. Berlin. Ms. theol. lat. fol. 192 (vorderes Schmutzblatt) = Taf. III *a*, *b*

G.: Das Bild ist in drei konzentrischen Kreisen angeordnet[42]), im mittelsten Kreis erscheint das Jahr („annus"), ein bärtiger Greis frontal sitzend. In der rechten Hand hält er den mit einer Sichel geschmückten Kopf der Mondgöttin, in der linken Hand den von Strahlenbüscheln umgebenen Kopf des Sonnengottes. Seinem Scheitel scheinen sieben Ähren zu entwachsen. Neben ihm sind zu beiden Seiten zwei Räder angebracht, die wohl den Kreislauf des Jahres sinnbilden sollen. Der zweite Kreis enthält die Brustbilder der vier Elemente in Medaillonform; nur die Luft (aer) ist als Mann, die drei anderen Elemente (ignis, terra, aqua) sind als Frauen gebildet. Im äußersten Kreis endlich sind die vier Jahreszeiten, wie die vier Elemente im zweiten Ringe als Brustbilder im Rund gegeben, und zwar Frühling und Sommer weiblich, Herbst und Winter männlich. Zwischen je zwei Jahreszeiten erscheinen drei Monate mit ihren Attributen. Sie sitzen auf dem zweiten Kreisbogen auf und sind etwa bis zum Nabel sichtbar. Sie sind folgendermaßen charakterisiert:

Januar: Bärtiger alter Mann, in der Rechten ein Beil, in der Linken eine zweiflügelige Tür haltend.

Februar: Junger Mann, in der Rechten Rebmesser, im linken Arm ein Bündel Stäbe.

März: Junge Frau, in der Linken Stengel mit Knospen haltend, in der Rechten ein Gefäß, das aussieht wie eine Reuse oder eine Falle.

April: Eine reifere Frau mit Blüten in beiden Händen; ihrem Haupte entwachsen Ähren.

Mai: Wiederum eine Frau, in beiden Händen Blumen haltend, in der Linken außerdem einen Stab.

Juni: Junger Mann mit Jätemesser.

Juli: Mann mit Sense.

August: Mann eine Garbe tragend.

[41]) In den von DELISLE beschriebenen 127 Kalendarien von Sakramentaren befindet sich kein einziges mit bildlichem Schmuck.

[42]) In der Kompositionsform vgl. aus späterer Zeit: OECHELHÄUSER, Die Miniaturen der Heidelberger Bibliothek I, Taf. 12; ferner Stuttgart. Chronicon zwifaltense (HASELOFF, Thüringisch-sächsische Malerschule S. 77).

September: Junger Mann mit Weintrauben.
Oktober: Alter Mann mit Weinschale in der rechten Hand; in der linken Schriftrolle (?) haltend.
November: Mann mit Axt in der Linken, in der Rechten drei Stöcke.
Dezember: Mann mit Leimruten und Vogelschlinge.

Fassen wir der leichteren Übersicht wegen noch einmal die einzelnen Monatsbeschäftigungen in Schlagworten zusammen[43]):

Januar: Janus.
Februar: Anbinden resp. Beschneiden der Reben.
März; Knospen und Fischfang.
April: Blumen.
Mai: Blumen.
Juni: Ackerbau.
Juli: Ernte.
August: Ernte.
September: Wein.
Oktober: Wein.
November: Holzschlag.
Dezember: Vogelfang.

Soviel ist aus dieser Zusammenstellung sofort ersichtlich, daß der eben besprochene Zyklus mit dem byzantinischen keinerlei Verwandtschaft besitzt, denn gerade die drei Monatsbeschäftigungen, die Strzygowski[44]) als ganz besonders charakteristisch für den byzantinischen Zyklus herausstellt: die Deutung des Februar als Kältemonat, des März auf Krieg und des August als Zeit der Hitze — finden sich hier nicht. Außerdem widersprechen die übrigen Monate von den überall gleichen abgesehen (Mai als Blumenmonat, Juni und Juli als Zeit der Ernte und September als Weinmonat) dem von Strzygowski[45]) an anderen Orten aufgestellten byzantinischen Normalschema.

Besonders auffällig ist die Darstellung des Januar sowie des Dezember. Das Schließen resp. Öffnen der Tür findet sich für den Januar auch in Aosta[46]), verbunden mit dem Janus bifrons. Sicher ist es, wie überhaupt der Janus bifrons, auch in die italienische Kunst aus der römischen übernommen, wenn diese auch das Larenopfer[47]) oder den Vogelfang[48]) oder einen alten Mann mit dürrem Ast[49]) daneben als Repräsentanten des Januar besitzt. Noch seltener ist das Fehlen des Schweineschlachtens für den Dezember, das in abendländischen Zyklen fast ohne Ausnahme dargestellt wird. Vogelfang findet sich für Dezember in Cagnats Mosaik, für Januar in Vat. gr. 1291. Auch das Motiv, den März mit Knospen zu verbinden, geht wohl auf die altchristliche Kunst zurück[50]).

Fassen wir nun die Form des Kalenderbildes ins Auge, so erinnert uns die Anordnung in konzentrischen Kreisen an das noch reicher ausgestaltete Kalenderbild in Vat. gr. 1291[51]); mithin auch an die altchristliche Kunst. Wir dürfen also daher zusammenfassend sagen: Das Kalenderbild verrät in formaler wie inhaltlicher Hinsicht Anklänge an altchristliche

[43]) Wir schließen hier gleich der leichteren Übersichtlichkeit halber die ikonographische Vergleichung der Monatsbilder an, die streng genommen erst in das nächste Kapitel gehörte.

[44]) Repertorium XIII 241 ff.

[45]) Die Kalenderbilder des Chronographen von 354. S. 85, 86 (Erstes Ergänzungsheft des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts 1888).

[46]) Strzygowski a. a. O. S. 95.

[47]) Chronograph von 354.

[48]) Vat. gr. 1291.

[49]) Mosaik von Cagnat.

[50]) „Die altchristliche Kunst deutet in dem Bilde des März alles das an, was den Beginn des Frühlings bezeichnet." Strzygowski, Chronograph von 354.

[51]) Abb. bei Boll in den Sitzungsberichten der kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften phil.-hist. Klasse 1899, Heft 1.

Typen. Ob die Beeinflussung anf einem der beiden Gebiete eine direkte oder durch die karolingische Kunst übermittelte ist, vermögen wir nicht zu entscheiden.

Verschieden von diesem Göttinger Bilde, besonders in der Komposition, ist das Berliner Monatsbild (Taf. III*b*). Auch hier finden wir in der Mitte im Kreisrund das Jahr als Greisen auf dem Throne sitzend; in der Rechten hält er einen Kranz, in der Linken das Ende der goldenen Streifen. Auf dem Kreisbogen stehen die Worte: „Bis sena mensuum verticine volvito annus ebdom. LII." Oberhalb des Medaillons stehen auf kleinem Erdhügel zwei Jünglinge in ganzer Figur, nur mit einem, die rechte Brust und die Füße vom Knie ab frei lassenden Gewande bekleidet, sowie mit phrygischer Mütze. Sie fassen mit einer Hand das Band, das vom Medaillonrand ausgeht, und halten mit der andern in der Mitte ein Medaillon, in dem der Tag („Dies") als Brustbild erscheint mit einem Stern mit Strahlenbündel auf dem Haupte („ORION"); rechts vom Medaillon steht noch „Gloria diei". Die beiden Jünglinge sind „Ver" (links) und „Aestas" (rechts) überschrieben und tragen außerdem Inschriften. Unten entsprechen ihnen zwei ältere, nur mit einem Mantel bekleidete Männer, die das Medaillon der verschleierten Nacht („Nox"), die einen Stern auf ihrem Haupt sowie zwei zur Seite besitzt. Die beiden Männer sind als „Hiemps horribilis" (rechts) und „Vertumnus fertilis" (links) bezeichnet. Die Bänder, die die vier Gestalten in Händen halten, sind an zwei streifenartig übereinander angeordneten Arkadenaufbauten an den Seiten verknotet. In jeder einer solchen Arkade erscheint nun ein Monatszeichen, und zwar folgendermaßen näher gekennzeichnet:

Januar: Zweiköpfiger junger Mann mit Schwert in der Rechten.
Februar: Älterer Mann, Weinreben anbindend.
März: Junger Mann Weinrebe beschneidend.
April: Älterer Mann mit Blumen.
Mai: Junger Mann, beide Arme um zwei blühende Bäume legend.
Juni: Junger Mann mit Angelrute (?).
Juli: Junger Mann mit Sense.
August: Mann mit Garbe und Früchten.
September: Mann mit Weinschale unter Weinlaube.
Oktober: Mann, in der Rechten den an Riemen umgehängten Samenbeutel haltend, mit der Linken Samen ausstreuend.
November: Mann mit Hacke vor Baumstumpf.
Dezember: Junger Mann, einem Schwein den Kopf abschneidend.

Fassen wir die dargestellten Typen wieder in einzelne Schlagworte zusammen, so ergibt sich für den Monat:

Januar: Janus.
Februar: Anbinden der Reben.
März: Beschneiden der Reben.
April: Blumen.
Mai: Baumblüte.
Juni: Fischfang (?).
Juli: Ernte.
August: Ernte.
September: Wein.
Oktober: Säen.
November: Holzschlag.
Dezember: Schweineschlachten.

Ein Vergleich der beiden Monatszyklen zeigt die Verschiedenheiten der beiden untereinander. Gemeinsam ist ihnen außer dem Zurückgreifen auf Römisch-Italienisches im Januar sowie der überall gleichen Monate die Darstellung des Februar (Anbinden der Reben) und November (Holzschlag). Von einer Einwirkung des byzantinischen Bilderkreises ist auch hier keine Spur zu bemerken. Die immerhin große Verschiedenheit der beiden besprochenen Monatszyklen spricht jedoch nicht gegen die Entstehung an einem Orte. Wir haben weiter

oben das Berliner Bild bereits als das ältere erkannt, sowohl in der Technik wie besonders in der Form des Aufbaues. Ein Wechsel in den Deutungen der Monate ist durch dazwischengetretene Vorbilder und dem verschieden auswählenden Individuum hinreichend erklärt. Gemeinsames genug bleibt immerhin übrig.

b) Vergleichung und Versuch einer ikonographischen Ableitung der Typen

Vergleichen wir die Schiebungen, die die Bilderzyklen in den einzelnen Sakramentaren erleiden, so ist zunächst im Udineser und Bamberger Kodex — das römische Sakramentar bleibt, da es nur zwei Bilder enthält, zunächst unberücksichtigt — der Fortfall der rein sakralen Bilder des Göttinger Kodex zu konstatieren. Wie wir oben gesehen haben, repräsentierten diese Miniaturen mit dem Bilde der Verehrung Gott Vaters den ältesten in der Handschrift vorkommenden Stil. Der Udineser Kodex bringt an Stelle der Verehrung Gottes zur Missa de sancta trinitate nur als Füllung der Initiale „O" Christus thronend; in Bamberg fehlt auch diese Darstellung. Von Bildern, die speziell auf den Inhalt des Sakramentars Bezug nehmen, findet sich im Bamberger Kodex nur das Kanonbild, das jedoch charakteristischerweise die im Göttinger Kodex ebendort befindliche sakrale Szene vermissen läßt. Der Udineser Kodex zeigte höchst wahrscheinlich ebenfalls ein Kanonbild, das jetzt verloren ist.

Ferner fehlt im Udineser und Bamberger Kodex das der Gruppe I stilistisch so nahe stehende, auf den Evangelisten Johannes bezügliche Bild, ferner die Steinigung des Stephanus, der Kindermord und die Namengebung Jesu. Es verdient erwähnt zu werden, daß diese vier Bilder am 2., 3. und 4. Weihnachtstage sowie am Oktav nach Weihnachten im Göttinger Kodex ihre Stelle haben. Außerdem ist noch neben dem Kalenderbilde das unter der Kreuzigung Christi befindliche Bild: Christus vor Pilatus in Wegfall geraten. Für den Udineser Kodex können wir letzteres nur vermuten, denn das Bild der Kreuzigung ist nicht mehr vorhanden. Doch dürfen wir wohl als sicher annehmen, daß das letztere im Zyklus enthalten war, ebenso wie das Pfingstbild[52]).

Der Udineser und Bamberger Kodex besitzen ganz die gleiche Bilderfolge. In ihrer Anordnung erkennen wir zugleich ein festes Prinzip, das uns auch die Fortlassung der soeben genannten Bilder des Göttinger Kodex verstehen läßt.

Ebner[53]) hat den Udineser Kodex bereits als Typus einer historischen Bilderreihe im Sakramentartext bezeichnet und zugleich zwischen Bildern, die einerseits die Feste des Herrn (resp. der Maria), anderseits die Feste der Heiligen illustrieren, unterschieden. Die Trennung ist auf chronologischer Grundlage so durchgeführt, daß, wie aus unseren obigen Angaben zum Udineser und Bamberger Kodex sofort ersichtlich, zunächst die Bildfolge der Feste des Herrn von Weihnachten bis Pfingsten, darauf die der Heiligen von Bonifatius (5. Juni) bis Andreas (30. November) zur Darstellung gelangt. Der letzte Teil des Sakramentars, der die Gebete für Votivmessen, den Ritus des Krankenbesuches, der Beichte usw. enthält, blieb unillustriert.

Die Bilder aus dem Leben des heiligen Johannes Ev. und Stephanus fielen also dieser reinlichen Scheidung zuliebe fort. Von den drei historischen Bildern, die auf das Leben des Herrn Bezug nehmen, ist der Kindermord wohl wegen seiner nur akzessorischen Be-

[52]) Ebner bemerkt ausdrücklich das Fehlen der Pfingstoration; ob die Oration zu Karfreitag noch vorhanden ist, entzieht sich meiner Kenntnis.

[53]) a. a. O. S. 451 ff.

deutung, die beiden übrigen (Namengebung Christi und Jesus vor Pilatus) als weniger wichtig — wozu bedurfte man neben dem Bilde der Darbringung noch der Szene der Namengebung? — später unterdrückt.

Gerade aber der Umstand, daß uns im Göttinger Kodex eine noch ungesichtete Bildfolge historischer Szenen neben liturgischen Bildern, die deutlich einen älteren Stil aufweisen, begegnet, läßt erkennen, daß die Mehrzahl dieser historischen Szenen als ein Novum in die alte, mehr den liturgischen Charakter berücksichtigende Bildfolge des Sakramentars eingedrungen ist. Springer[54]) hat bereits auf die vielfache Übereinstimmung der Bilderzyklen der Sakramentare mit denen der Evangeliare hingewiesen, eifert jedoch dagegen, die Miniaturen der Sakramentare als Kopien nach den Bildern der Evangeliare aufzufassen. Diese Frage läßt sich wohl zurzeit in ihrer Allgemeinheit nicht sicher beantworten. In unserem Falle scheint eine Einwirkung des Bilderkreises der Evangeliare stattgefunden zu haben, da wir deutlich die Aufgabe des liturgischen Zyklus zugunsten einer rein historischen Bildfolge beobachten.

Der Abwandlung der Szenen in ikonographischer Hinsicht sind wir bereits oben in der Beschreibung gefolgt. Uns bleibt jetzt nur noch übrig, zu zeigen, von woher die ikonographischen Typen der Bilder stammen und auf welchen Einflüssen die Wandlung auf ikonographischem Gebiet beruht.

Für die Gruppe I des Göttinger Kodex müssen wir von vornherein hierauf verzichten, da uns ältere Darstellungen dieser Szenen nicht bekannt sind. Wir müssen uns daher mit dem durch Stilkritik gewonnenen Resultat begnügen, das uns die Bilder als noch stark unter karolingischer Tradition stehend erkennen ließ, und dürfen demnach vermuten, daß auch die ikonographischen Vorbilder jener Zeit entstammen. Unberücksichtigt müssen wir ferner die Heiligenszenen lassen, da uns aus karolingischer Zeit nur die Kompositionen im Drogosakramentar vorliegen, die, da sie immer nur als Füllung des Initialgrundes erscheinen, — mithin räumlich stark beschränkt sind — nur mit Vorsicht zum Vergleich herangezogen werden können. Für die frühere Zeit fehlt es so gut wie ganz an Vergleichsmaterial. Wir wollen nur gleich hier anmerken, daß mit den Darstellungen im Menologium des Basilios keinerlei Übereinstimmungen sich finden; demnach der byzantinische Ursprung der Bilder so gut wie ausgeschlossen erscheint.

Etwas günstiger liegen die Verhältnisse für den das Leben des Herrn illustrierenden Zyklus, obgleich wir bekanntlich nur wenige Malereien aus karolingischer Zeit besitzen, die Szenen aus dem neuen Testamente zur Darstellung bringen. Es würde zu weit führen, wollten wir alle Darstellungen einzeln auf ihre Abstammung hin untersuchen. Auch würde dies aus dem eben erwähnten Grunde ein ziemlich fruchtloses Bemühen sein. Wir beschränken uns daher darauf, für einzelne besonders charakteristische Szenen die zugrunde liegenden Typen aufzuweisen; um so mehr, da wir hoffen, damit den Weg gewiesen zu haben, auf dem die Herübernahme erfolgte.

Wir greifen daher zur Vergleichung die Bilder der Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten, die Taufe Christi, die Abnahme vom Kreuz und Grablegung sowie die Himmelfahrt heraus. Aus der obigen Beschreibung der Taufszene (S. 44, Fig. 5, 12) ist ohne weiteres ersichtlich, daß wir hier einen altchristlichen Typ vor uns haben, wie er aus den Sarkophag-

[54]) Der Bilderschmuck in den Sakramentarien des frühen Mittelalters im 11. Bd. der Abhandlungen der phil.-hist. Klasse der kgl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften S. 360.

reliefs genugsam bekannt ist[55]). Auch die Himmelfahrt mit dem seitlich emporschreitenden Christus geht letzten Endes auf altchristliche Denkmäler zurück. Jedenfalls widersprechen beide Typen durchaus dem byzantinischen Schema.

Es soll hier jedoch nicht behauptet werden, daß die Übernahme dieser Szenen aus der altchristlichen Kunst in ottonischer Zeit in Fulda erfolgt sei, vielmehr scheint uns ein Zurückgehen auf karolingische Vorbilder, die diesen Typus bereits aufweisen, wahrscheinlicher; zumal wir in stilistischer Beziehung keinerlei direkte altchristliche Einflüsse auf die Fuldenser ottonischen Miniaturen beobachten.

Der Typus der Himmelfahrt ist der in karolingischer Zeit allgemein übliche, während der orientalisierende Typ durch die Darstellung im Soissons-Evangeliar repräsentiert wird[56]). Daß jedoch im Kreise der Adaschule altchristliche Einflüsse auf ikonographischem Gebiete stattgefunden haben, beweist einleuchtend die Elfenbeinplatte in der Bodleiana, deren Zusammenhänge mit dem altchristlichen Elfenbeinrelief des Berliner Museums bekannt sind. Interessant ist für uns, daß sich auf beiden Stücken die gleiche Taufdarstellung findet, wie in unserer Gruppe[57]). Die Darstellung der Kreuzabnahme und Grablegung (Fig. 13) ziehen wir mit heran, weil gerade sie die Veranlassung zu der Behauptung gewesen ist, die Fuldaer Miniaturen ständen in Abhängigkeit von der Trierer Malerschule (gemeint ist wohl der Bilderzyklus des Kodex Egberti und der Liuthargruppe[58]). Diese Annahme entbehrt jeglicher Berechtigung; denn abgesehen davon, daß die beiden Darstellungen auf einen alten abendländischen Typus zurückgehen, auf den der Egbertkodex wie der Aachener Kodex gemeinsam fußen[59]), ist die Übereinstimmung eine so vage — so werden z. B. Nikodemus und sein Begleiter in den Fuldaer Miniaturen als Greise gegeben, während sie in den eben genannten Handschriften stets Jünglingstypen zeigen —, daß nur für die Fuldaer Kompositionen letzten Endes die gleiche Quelle angenommen werden kann, aus der man dort geschöpft hat. Unterstützt wird diese Annahme noch durch den Umstand, daß der ganze Fuldaer Bilderzyklus ikonographisch von der eben erwähnten Handschriftengruppe durchaus verschieden ist; auch nicht die geringste Übereinstimmung sich findet, die auf eine Übernahme von irgend einer Seite schließen ließe. Vielmehr haben wir die in den erwähnten Handschriftengruppen vorkommenden Zyklen als spezifisch ottonische Erzeugnisse[60]), den Fuldenser Zyklus dagegen als stark retrospektiv, vermutlich nach karolingischen Vorbildern arbeitend, anzusehen.

Wir wenden uns nunmehr den Szenen der Geburt Christi und der Verkündigung an die Hirten zu (Fig. 4, 11, 14; Taf. IV*a*). Diese Darstellungen sind uns besonders dadurch wichtig, als wir hier auch das römische Sakramentar mit zum Vergleiche heranziehen können. Im Göttinger Sakramentar finden wir Maria und Josef gleichwertig zu beiden Seiten der in der Mitte des Bildes stehenden Krippe sitzen; man könnte eher noch von einem Übergewicht

[55]) Vgl. dagegen die seltsame Ansicht STRZYGOWSKIS, der in seiner Ikonographie der Taufe Christi S. 44 annimmt, das „reizende Bildchen" der Bamberger Handschrift habe der Künstler „ganz aus sich selbst heraus, direkt nach dem Texte der Evangelien geschaffen".

[56]) Über die Darstellung der Taufe Christi im Soissons-Evangeliar läßt sich nach der Beschreibung von LEITSCHUH nichts Genaues aussagen. Eine Photographie liegt mir nicht vor.

[57]) Vgl. hierüber HASELOFF im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen Bd. 24 S. 61.

[58]) Vgl. LEITSCHUH a. a. O.

[59]) VÖGE a. a. O. S. 369.

[60]) Hiermit soll nicht behauptet werden, daß nicht gerade auch in diesen Handschriftengruppen sich starke Einflüsse früherer Kunstepochen — speziell der altchristlichen — finden. Doch ist der Unterschied der, daß man anscheinend nicht die vorausgehende Epoche weiterführt, sondern auf ältere Vorbilder zurückgreifend, dieselben so verarbeitet, daß auf dieser Grundlage ein neuer Stil entsteht.

der Person des Josef sprechen. Unklar wirkt nur die nach rechts weisende Gebärde der Maria, die den Gedanken nahelegen könnte, sie sei aus einer größeren Komposition — in der etwa die Badeszene noch enthalten — übernommen. Der Udineser Kodex zeigt die Darstellung infolge Raummangels verstümmelt, jedoch ikonographisch durchaus vom Göttinger Kodex abhängig. Hier finden wir auch die rechte Hand der Maria im Redegestus erhoben. Wir haben sie demnach wohl auch im Göttinger Kodex als im Zwiegespräch mit Josef befindlich aufzufassen; um so mehr, als auch die Blickrichtung dies nahelegt.

Die Gestalt der auf einem Polster ruhenden Madonna wurde bekanntlich schon früh vom Abendlande übernommen, ohne daß jedoch dieser Typus die Alleinherrschaft gewonnen hätte. Die allgemeine Disposition der Szene finden wir auch im Bamberger Kodex. Neu und sicher durch byzantinische Einwirkungen hervorgerufen ist die Andeutung der Höhle. Auf den gleichen Einfluß ist das Motiv der den Mantel emporhebenden Maria zurückzuführen. Interessant, jedoch unbefriedigend, der Versuch einer Kombination des Bettkastens mit dem Polster. Der Kopf der Madonna liegt auf einem besonderen Kissen auf. Ganz umgeformt erscheint dann die Szene im römischen Sakramentar, wo sie mit der Verkündigung an die Hirten zu einem Bildganzen vereinigt ist. Hier nimmt die auf dem Polster ruhende Maria fast die ganze rechte Bildhälfte ein. Josef ist ganz in die untere rechte Bildecke geschoben; vollkommen unbeteiligt stützt er den Kopf mit dem linken Arme und sieht aus dem Bilde heraus, den Rücken der Madonna zukehrend. Links oberhalb der Maria befindet sich die von dem Polster der Madonna stark überschnittene Krippe mit dem Jesuskinde, das in flechtartiger Umwicklung erscheint, während die drei anderen Darstellungen deutlich die Umschnürung der Windeln markieren. Es bedarf wohl keiner näheren Begründung, daß alle diese neuen Erscheinungsformen auf byzantinische Einwirkung zurückzuführen sind.

Die Verkündigung an die Hirten zeigt bereits im Göttinger Sakramentar neben der Erscheinung der Engel im Halbrund — die nicht von den ebenso komponierten, den Stern anbetenden Engeln in byzantinischen Darstellungen der Geburt Christi abstammen, vielmehr dürfte die Verkündigung im Egbertkodex etwa den Urtyp wiedergeben — auf gleichem Niveau mit den Hirten den Verkündigungsengel, welch letzterem sich diese auch allein zuwenden[61]). Den freien Raum dazwischen füllt die Herde. Im Kodex Egberti finden wir an Stelle des Verkündigungsengels den „Turris gregis". Jedenfalls läßt diese Komposition den Gedanken aufkommen, daß der Verkündigungsengel erst eine — vielleicht durch byzantinischen Einfluß bewirkte — Erweiterung der ursprünglichen Komposition bedeutet. Bestärkt werden wir in unserer Annahme auch dadurch, daß Vöge in der von ihm aufgestellten Malerschule gleichfalls das Eindringen des Verkündigungsengels, der jedoch hier auf die Hirten zukommt, nicht wie in unserer Gruppe sich zum Gehen wendet, feststellt. Für uns ist diese Frage nicht von großer Wichtigkeit, denn einerseits müssen wir ja nur von einer etwaigen Möglichkeit sprechen, anderseits können wir nicht einmal sagen, ob die eventuelle Hinzufügung in karolingischer oder ottonischer Zeit stattgefunden hat. Im Anschlusse an den Text der Evangelien könnte die Szene sehr wohl von Anfang an so komponiert sein, wie sie uns im Göttinger Sakramentar vorliegt. Der Udineser Kodex bringt ikonographisch die gleiche Darstellung. Nur erscheint, wohl wieder aus Raummangel, der Engel in eine hintere Bildebene zurückgeschoben. Auch das Bamberger Sakramentar zeigt

[61]) Den von links auf die Hirten zukommenden Verkündigungsengel sowie fünf allerdings nebeneinander gereihte Brustbildengel im Himmel zeigt fol. 9a des Evangeliars 16. 1. Aug. fol. der Wolfenbüttler Bibliothek. Wir erwähnen die alemannische Handschrift weiter unten im Anhange.

im wesentlichen die gleiche Komposition. Der halbe Kreisbogen, in dem die höher abgeschnittenen, in der Erscheinung veränderten, unnimbierten Brustbildengel erscheinen, ist durch vier Sterne geschmückt. Die Hirten tragen, im Gegensatz zu denen der beiden genannten Codices, Beinkleider; der erste Hirt ferner eine Keule. Die Herde ist auf drei weit besser gezeichnete Tiere reduziert. Der römische Kodex zeigt bei gleichem Schema den Engel auf die Hirten zukommend (was durch die Zusammenfassung der Szene mit dem Bilde der Geburt notwendig wurde). Die Hirten, in den Gesten von denen der drei übrigen Sakramentare verschieden, zeigen neue helmartige Form der Kopfbedeckung und ein Gewand mit Ärmeln sowie einer Öffnung zum Durchstecken des Kopfes; ferner die bereits im Bamberger Kodex auftretenden Beinlinge. Der erste der Hirten stützt sich ebenfalls auf eine Keule. Die Tiere verraten deutlichen Zusammenhang mit denen in der Bamberger Handschrift (eventuell dem Vorbilde): das eine Schaf ist fortgelassen, dafür das andere symmetrisch im Gegensinne wiederholt, so daß die Gruppe, besonders in der Silhouette, sehr gut geschlossen erscheint[62]) Oben im Halbrund erscheinen nur zwei Brustbilder von Engeln, nach den verschiedenen Seiten blickend.

Die Veränderungen in der Verkündigung an die Hirten sind geringfügigere, dennoch möchte ich besonders in der neuen Form der Gewandung der Hirten[63]), dem Aufstützen des ersten Hirten auf eine Keule sowie in der Zeichnung der Tiere byzantinische Einwirkungen erkennen. Für den römischen Kodex muß vor allem auch das Zusammenfassen der beiden vorher stets getrennten Szenen in eine Bildeinheit mit den reichen Darstellungen der Geburt Christi in der byzantinischen Kunst in Zusammenhang gebracht werden, wenn auch die gleiche Art der Darstellung dort schwerlich nachzuweisen, vielmehr aus einer Kombination der in den Fuldaer Sakramentaren vorhandenen Szenen hervorgegangen sein dürfte.

Es könnte nun jemand einwenden, daß, wenn die oben geltend gemachten byzantinischen Einflüsse auf ikonographischem Gebiete sich nur beim Bilde der Geburt Christi fänden, vielleicht von einer Beeinflussung dieser Szene, jedoch nicht der übrigen Bilder die Rede sein könne; sei ja doch der byzantinische Einschlag in diesem Bilde so gering, daß er auf das allgemeine Schema in der Anordnung der Figuren ohne Einfluß geblieben sei.

Um diesen Einwurf zu entkräften, genügt es, auf die Darstellung der Kreuzigung sowie auf das auf Johannes den Täufer bezügliche Bild hinzuweisen. Das Kreuzigungsbild zeigt Christus, nur mit einem Schurz bekleidet, das Haupt der Maria zuwendend. Diese sowie der auf der andern Seite stehende Johannes erheben in der bereits weiter oben als spezifisch byzantinisch bezeichneten Art mit beiden Händen das Gewand zum Gesicht empor. Bei der Verkündigung an Zacharias ist es gegenüber den Darstellungen in Göttingen und Udine charakteristisch, daß der Engel von links kommt, wie es allgemein in der byzantinischen Kunst üblich ist. In der Namengebung des Johannes erscheint, im schroffsten Gegensatze zu den Bildern im Göttinger und Udineser Sakramentar, Elisabeth mit dem Kinde, die übrigen Figuren überragend, in der Mitte des Bildes. Es erinnert dies an die Neigung der byzantinischen Kunst, Maria als die Hauptperson stets im Bilde hervortreten zu lassen.

Wir fassen zusammen: Der Göttinger Kodex enthielt — neben einigen sakralen Darstellungen — einen historischen Bilderzyklus, der sich im Udineser Kodex wiederholte und

[62]) Vgl. hierzu auch die Schafe im Codex Egberti bei der gleichen Szene. Kraus, Taf. XII.

[63]) Über den Wechsel in der Gewandung der Madonna sprachen wir bereits weiter oben.

gewisse Anklänge an altchristliche Kunst aufwies. Diese Erscheinung glaubten wir durch die Einwirkung einer von altchristlicher Kunst beeinflußten karolingischen Bilderfolge hinreichend erklärt. Im Bamberger Kodex nahmen wir dann gewisse Schwankungen wahr, die auf eine Berührung mit byzantinischer Kunst hinwiesen. Allerdings ist diese Beeinflussung eine sehr geringe, so daß — worauf auch die stilistische Analyse führte — wir es hier wahrscheinlich mit einer indirekten Einwirkung zu tun haben. Im römischen Kodex fanden wir dann diesen byzantinischen Einfluß verstärkt, jedoch nicht etwa in Form einer sklavischen Anlehnung, sondern mit Fuldenser Gewohnheiten zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen. Mithin ergibt sich aus der ikonographischen Vergleichung das gleiche Resultat, auf das die oben geführte stilistische Untersuchung führte.

II. Der Zusammenhang mit der karolingischen Kunst

1. Der Kodex Wittechindeus

Wir haben bisher die Entwicklung der Fuldaer Miniaturmalerei vom Göttinger Sakramentar bis in die spätottonische Zeit hinein verfolgt und wenden uns nunmehr der Frage nach dem Zusammenhange mit der vorausgehenden Kunstepoche, der karolingischen, zu, um so gewissermaßen die Grundlagen für den soeben geschilderten Stil kennen zu lernen.

Im Göttinger Sakramentar liegt uns ein Werk von einer so ausgesprochenen stilistischen Eigenart vor, daß sich ihm verwandte Handschriften unschwer erkennen lassen müssen.

Eine solche ist das Evangeliar (Ms. theol. lat. fol. 1) der Berliner Bibliothek, das unter dem Namen Kodex Wittechindeus in letzter Zeit in der kunsthistorischen Literatur mehrfach Beachtung gefunden hat[64]), ohne daß auf den Zusammenhang der Handschrift mit dem Göttinger Sakramentar hingewiesen wurde. In die Berliner Bibliothek gelangte der Kodex aus Herford, früher befand sich derselbe, wie der Eintrag fol. 127b beweist, in Engern (daher die Bezeichnung Kodex Wittechindeus). Daß sich der Kodex vorübergehend in Magdeburg befunden habe, wie man aus der nicht mehr erhaltenen und nur von Stosch in vielfacher Korrektur überlieferten Inschrift auf dem Deckelschmuck — wegen der Erwähnung eines „Engilhardus" — annimmt, scheint mir wenig glaubhaft. Merkwürdig ist zum mindesten, daß der Kodex dann gerade wieder in die alte Gegend zurückgewandert ist. Bezüglich des Inhaltes und des Einbandes der Handschrift können wir auf den Katalog der Handschriften der Berliner Bibliothek verweisen[65]).

Wir geben zunächst eine Beschreibung des künstlerischen Schmuckes der Handschrift: fol. 6b—14a Kanonestafeln; fol. 14b Matthäusbild; 23·5 × 40·1 *cm*; fol. 15a: Initiale „Liber" 19·8 × 29·1 *cm*; fol. 45b; Markusbild 22 × 28 *cm*; fol. 46a: Initiale „J" 22·3 × 32 *cm*; fol. 67b: Lukasbild 23·8 × 30·3 *cm*; fol. 68a: Initiale „Q" 22·4 × 31 *cm*; fol. 102b: Johannesbild 24 × 30·2 *cm*; fol. 103a: Initiale „J" 22 × 30·5 *cm*.

Die Ausstattung des Kodex ist eine durchaus prächtige. Besonders die Kanonestafeln zeigen fast überreichen Schmuck (Fig. 24). Die Anordnung der letzteren ist die allgemein übliche in Arkadenbögen; vier oder fünf Säulen, die unten auf einer Sockelplatte aufstehen, sind oben durch kleine Halbkreisbögen miteinander verbunden. Über die beiden äußersten Säulen

[64]) SWARZENSKI, Regensburger Buchmalerei S. 7; Repertorium XXVI, wo die unhaltbare Zuschreibung an die Reichenau versucht wird. HASELOFF, Erfurter Ausstellungswerk S. 88; Göttinger gelehrte Anzeigen 1903; Egbert-Psalter S. 128.

[65]) Lat. Hss. II. Bd. 1. Abt. S. 42.

ist ein zusammenfassender größerer Halbkreisbogen gespannt, so daß ein Zwickelfeld entsteht, das figürlichen Schmuck trägt. Die Säulen, die stets eine trübe Grundfarbe besitzen (Silber, schmutziges Gelb, mit Lila versetztes Grau, dunkles Graugrün), sind durch horizontale goldene Streifen in kleinere Felder gegliedert, die ihrerseits durch dick aufgetragene Goldmusterung in Form von vertikal verlaufenden Streifen oder Rosetten belebt erscheinen. Die mehrfach abgetreppten Basen haben bläulichweiße, lila und geblich- oder bräunlichrote Färbung. Die Kapitäle sind freie Blattwucherungen, die alle letzten Endes auf das Akanthus-

Fig. 24 Aus dem Kodex Wittechindeus. fol. 13b Kanontafel

kapitäl zurückzuführen sind. Als Farbe tritt neben hellem Lila und grünlichem Blau auch Gelbrot für sie in Verwendung. Der Sockel und die Halbkreisbögen besitzen breite Ornamentstreifen als Füllungen, die eine große Anzahl der verschiedenartigsten Variationen des zum Teil schräg gestellten Akanthusornamentes enthalten. Die Farbe des Sockelornamentes bildet ein helles Blau, doch ist die untere Hälfte mit dunkler Farbe gedeckt. Dieselbe farbige Zweiteilung findet sich stets an den Ornamenten der Rundbögen. Hier wird der untere Teil lila, der obere hellblau gegeben. Die Innenzeichnung in den Kapitälen und den Ornamentstreifen geschieht mit Dunkellila auf Lila und Gelbrot, mit Schwarzblau dagegen auf hellem Blau. Die Blätter sind durchgängig weiß konturiert. Die Einfassung des Sockelornamentes bildet helles Grün, intensives Lila oder Gold mit Miniumkontur. Die

Rahmen der kleinen Rundbögen sind goldene Streifen mit Miniumkontur. Der abschließende Rundbogen oben zeigt Doppelrahmen, nach innen zu Gold mit Miniumkontur, außen silbern oder gräulich. Der Grund der Zwickelfelder stets einfarbig; helles Grün, helles Blau und fleckig aufgesetztes Purpurblau. Die Farbe der Figuren in den Zwickelfeldern erschöpft sich in Lila und bläulichem Grün; die Tiere sind rotbraun gegeben.

In den Zwickelfeldern erscheinen die Evangelistensymbole — in der Zahl sich richtend nach den jeweils angeführten Evangelien — und zwar stets miteinander in Verbindung gesetzt; dabei jedes Bild wieder vom andern in der Form verschieden. Zu dreien und vieren erscheinen sie um ein aufgeschlagenes Buch oder eine Schriftrolle gruppiert: der Engel hält das Buch an der einen Seite, ihm gegenüber steht der Adler, der Ochse schreitet mit ausgebreiteten Flügeln darunter, während der Löwe nur mit Kopf und Flügeln oberhalb des Buches erscheint. Oder der Engel hält im Fluge das Spruchband an der einen Seite empor, auf der entgegengesetzten Seite stützt es der Adler mit seinen Flügeln, oberhalb beider erscheint der Ochse, mit den Vorderhufen sich am Spruchbande anklammernd. Diese beiden Typen erscheinen in den verschiedensten Variationen. Ein anderes Motiv bringt fol. 12a, wo zweimal zwei Evangelien miteinander verglichen werden. Hier ersceint in der Mitte des Zwickelfeldes ein von Säulen getragener Rundbau, zu dessen Seiten je zwei Evangelisten, auf einer Bank sitzend und einander im Gespräche zugewandt. Fol. 13a zeigt in der linken Hälfte des Zwickelfeldes Matthäus frontal auf Thronsitz, in den ausgestreckten Händen eine Schriftrolle entfaltend; in der rechten Bildhälfte den Löwen mit einem Buche am Boden kauernd. Fol. 13b bringt endlich den Ochsen allein, der das Buch auf den erhobenen Flügeln trägt, sowie fol. 14a nur den auf einer Schriftrolle sitzenden Adler.

Die Bilder der vier Evangelisten zeigen alle das gleiche Schema in der Anordnung (Taf. VI, VII). Der Evangelist sitzt mit einem weiten Mantel über seinem mit Goldborden besetzten Gewande auf polsterbedecktem Thronsitz. Die Füße ruhen auf einem Schemel; hinter ihm befindet sich (außer bei Lukas) ein mit einem Tuch behängter Aufbau, neben ihm das Lese- oder Schreibpult, zweimal auch beides. Die Hälfte bis zwei Drittel des Grundes ist von unten herauf ganz mit bläulichem Purpur bedeckt, dann folgt ganz außer Zusammenhang eine kleine Mauerkulisse, zumeist in perspektivischer Verkürzung der seitlichen Teile; schließlich erscheint direkt über dem Haupte des Evangelisten auf hellgrünem oder blauem (bei Matthäus ebenfalls purpurnem) Grunde das Evangelistensymbol (zweimal mit Buch, zweimal mit Schriftrolle). Das Ganze wird von einem festen Rahmengefüge umschlossen. Zu beiden Seiten sind zunächst zwei mit Kapitälen versehene Säulen — zwei Drittel der Bildhöhe einnehmend — deren Basen auf einer gemeinsamen Sockelplatte aufstehen. Über den Kapitälen befindet sich ein mit einem Evangelistensymbol geziertes, von breitem Goldstreif umzogenes Quadrat. Darauf folgt ein oben rechtwinklig gebrochener Ornamentstreifen, der in der oberen Mitte wiederum ein von goldenem Quadrat umzogenes Evangelistensymbol enthält. Die Symbole der jeweils fehlenden Evangelisten sind stets dem Bildinnern zugewandt. Die Ornamentstreifen entsprechen ganz denen der Kanonestafeln. Die Kapitäle gehen ebenfalls auf das Akanthuskapitäl zurück, sind jedoch gegenüber denen in den Kanonestafeln in der Form mehr zusammengehalten.

In der Haltung sind die vier Evangelisten verschieden. Matthäus (Taf. VI*a*) erscheint ganz frontal, nur mit einer leichten Wendung des Kopfes nach links. Die Rechte taucht die Feder in das Tintenfaß, die Linke ruht auf dem Rand des auf dem Pulte aufgeschlagenen Buches. Das rechte Knie erscheint etwas höher hinaufgenommen, da der linke Fuß zurückgesetzt

ist. Die Füße berühren nur mit den Ballen den Schemel. Der Mantel fällt in einem Zipfel über die linke Schulter, windet sich um den Bauch, staut sich im Schoße, gleitet über das rechte Knie, bricht dann um und wird in künstlicher Drapierung um das linke Knie herumgeführt. Markus (Taf. VI*b*) ist als als bartloser Jüngling in Dreiviertelprofil nach rechts gegeben. Er hält mit der linken Hand das auf dem vor ihm stehenden Pult liegende Buch, während die rechte im Begriffe ist, darin zu schreiben. Der Blick folgt mit leiser Senkung der Bewegung der rechten Hand. Die Beine stehen in gleicher Höhe nebeneinander, so daß die Füße mit beiden Sohlen den Schemel berühren. Der Mantel, der die rechte Brust frei läßt, rahmt den ausgestreckten rechten Arm und läßt unten nur den rechten Unterschenkel frei hervortreten. Lukas (Taf. VII*a*) ist wieder fast frontal gegeben; nur ein wenig erscheint die ganze Figur nach links gedreht. Die Linke stützt das aufgeschlagene Buch schräg gegen den linken Oberschenkel. Die erhobene Rechte taucht die Feder in das Tintenfaß, das an einem etwas zurückstehenden Pulte angebracht ist. Der Mantel läßt wieder die rechte Brust frei, ist jedoch unter ihr fest zusammengeschlungen, so daß ein herüberquellender Zipfel auf die Magengegend herabhängt. Nach einer leichten Stauung im Schoße gleitet er dann über die beiden Knie, beim rechten Fuße noch fast bis zum Knöchel herabreichend, das linke Knie nur wenig überschreitend. Komplizierter in der Bewegung ist der Johannes (Taf. VII*b*). Der Unterkörper erscheint in reiner Vorderansicht, der Oberkörper ist dagegen nach rechts gewendet, während der Kopf etwas nach links oben gedreht ist. Die Linke hält, wie bei Markus, das Buch, das auf dem zur Rechten stehenden Pult aufliegt, während die Rechte im Begriffe ist zu schreiben; nur ist der linke Arm nicht horizontal ausgestreckt, sondern gebrochen, so daß der Unterarm von unten herauffaßt. Auch die Führung des Mantels ist in der oberen Partie der des Markus ähnlich; die untere zeigt Verwandtschaft mit der des Lukas, besonders die Gruppierung um das linke Knie. Jedoch wird der rechte Unterschenkel straff vom Mantel umspannt und schlängelt sich zwischen den Knien ein von der Schulter herabfallender Gewandsaum hindurch.

Die Gewänder der Evangelisten sind bläulichgrün (Matthäus und Lukas) oder lila (Markus und Johannes). Ihre Mäntel zeigen verschiedene Färbung (Matthäus leicht bräunliches Lila, Markus kaltes Grün, Lukas helles Lila, Johannes weißliches Gelb).

Die Modellierung im Innern der Gewandung geschieht durch breit hingesetzte Schattentiefen (bei Violett dunkleres Violett, bei bläulichem Grün Graubraun, beim Markus mehr Violettpurpur). Diese werden in dem Fall des Gewandes sich anpassenden Bogenlinien, deren sich zumeist zwei übereinander befinden, gegeben, so daß sie neben der Gliederung der Gewandmassen auch ornamental die Gewandflächen beleben. Gehoben wird diese dekorative Wirkung der Gewandung jedoch vor allem durch die in reichbewegten Zickzacklinien verlaufende Führung der Gewandsäume, deren barocker Überschwang geradezu bestimmend auf den Eindruck der ganzen Figuren wirkt. Sehr stark ist daneben die Deckung mit Weiß in den Gewändern, das in breiten Massen aufgetragen wird.

Die Köpfe haben ovale Form, jedoch nicht das längliche Oval der Evangelisten der Adagruppe. Das Inkarnat bildet ein mit etwas Gelb und Rosa vertriebenes Weiß; nur Markus hat zu seinem rotbraunen Haar auch rotbräunlichen Gesichtston. Zunächst findet sich rotbrauner Brauenkontur, mit darunter folgender gelbroter sowie weißer Linie. Ein rotbrauner Strich bezeichnet sodann die Wimper, an der die von Weiß umgebene Pupille hängt. Ein graugrüner Streifen begrenzt die untere Augenpartie. Die Nasenlinie ist bei Johannes durch grünliche Schattierung auf beiden Seiten herausgebracht, durch leicht

rötlichbraune Linien auf der einen Seite bei Markus gegeben. Bei Matthäus findet sich auf beiden Seiten leichte lila Schattierung, neben der auf der linken Seite noch eine grünliche Linie erscheint. Bei Lukas ist infolge der Nachzeichnung der Linien durch ein spitziges Instrument nichts Genaues mehr auszusagen. Der Nasenrücken wird stets durch Deckweiß markiert. Die Verbindung zwischen Nase und Mund bildet eine violette Linie, die direkt an den unteren lilafarbenen Nasenkontur ansetzt. Den Mund markieren zwei horizontal geführte lila Striche, zwischen denen Miniumrot aufgetragen ist. Die Haare sind bläulichgrün, graugrün, rotbraun und weißlich gelblich gegeben; gegen das Gesicht und den Goldnimbus werden sie mit leicht violettbrauner Linie abgegrenzt. Auch die Zeichnung im Innern geschieht mit dieser Farbe.

Die Initialen repräsentieren zwei verschiedene Stufen der Entwicklung. Der ersten gehört die Initiale zum Matthäusevangelium (fol. 15a) an, die auf purpurnem Grunde die Initialen „Liber" zeigt (Fig. 25). Der Initialstamm, golden mit Miniumkontur, besitzt im Innern auf bräunlichem Grunde im Pergament ausgesparte Knotenverschlingung. Die Endigungen der Initiale laufen in Bandflechtungen aus. Die sich an die Initiale ansetzenden Rankenzüge, die auf bläulich gedecktem Purpur erscheinen, sind dünn mit geringen Blattansätzen und zeigen besonders beim „B" noch deutlich ihre Ableitung vom Riemenknoten. Über den Grund der Initiale sind die uns aus den Sakramentaren bereits bekannten kleinen Blumen verstreut. Charakteristisch ist ferner die Unterbrechung des Initialstammes beim „L" und „J" in der Mitte, wo eine in kettenartigem Gefüge gegebene Bandverschlingung den obern Teil der Initiale mit dem untern verbindet. Die gleiche Art der Verknüpfung findet sich als Rahmenleiste wieder, nur von silbernem und grünem Streifen auf beiden Seiten eingefaßt. Dem gegenüber erscheinen die drei anderen Initialen fortgeschrittener. Die Veränderung betrifft zunächst die Rahmung des ganzen Blattes. Das erste Stadium repräsentiert fol. 68a: Hier erscheint als Rahmenleiste ein farbiges Blattkyma, das von zwei goldenen Bändern eingefaßt wird, die an den Ecken im spitzen Winkel um einen Kreis gewunden sind. Fol. 103a werden dann auch die Mitten des Rahmens in dieser Art unterbrochen, zugleich werden die Bandverschlingungen an den Ecken komplizierter und erscheinen nicht mehr an den Kreis gebunden. Fol. 46a (Fig. 26) geht dann noch weiter, indem die Mitten der seitlichen Rahmenleisten durch ein Drittel der Blattgröße einnehmende Bandverschlingungen, die Blattansätze zeigen, gebildet werden. Diese Art der Verschlingung ist wohl sicher aus den Initialen übernommen, wo wir sie fol. 46a und 103b beim „J" an Stelle des kettenartigen Gefüges auf fol. 15a finden. Diese Initialen zeigen eben das gleiche wie die Rahmen: Lockerung des festen Gefüges und Anfänge von farbiger Behandlung der Initialranken (besonders fol. 68a), die in der Auflösung des Riemenknotens weiter fortgeschritten, weniger dünn und mit entwickelteren Blattansätzen erscheinen. Die Vorliebe für Füllung des Grundes durch die oben erwähnten kleinen Blüten findet sich auch in der Rahmendekoration.

Schon allein die farbige Haltung des Kodex, die ganz auf hellem Lila und hellem Blaugrün basiert, würde es rechtfertigen, die Handschrift als ein Erzeugnis der Fuldaer Malerschule aus der Zeit des Göttinger Sakramentars zu bezeichnen. Noch überzeugender wirkt jedoch die Vergleichung der Initialen. So sehen wir zunächst die Form des „J" (fol. 46a und 103a, Fig. 26) in der zweiten Gruppe des Göttinger Kodex (fol. 2a und 22a) in einer früheren Form, die dann im Aschaffenburger Kodex weiter entwickelt erscheint und sich nur durch straffere Zeichnung von den Initialen des Kodex Wittechindeus unterscheidet. Auch in der Umrahmung bildet der Aschaffenburger Kodex eine Vorsufe, denn hier um-

zieht das nur von Goldstreifen eingefaßte Blattkyma ohne Unterbrechung das Purpurfeld. Die entwickelte Art des Rahmenfeldes tritt uns dann in der dritten Gruppe des Göttinger Kodex entgegen (fol. 111b, Fig. 7). Die Komposition des Rahmenfeldes sowie das hineingesetzte Blattkyma sind vollkommen identisch mit den Zierseiten im Kodex Wittechindeus;

Fig. 25 Aus dem Kodex Wittechindeus, fol. 15a

nur vertritt das Blatt im Göttinger Kodex eine fortgeschrittenere Entwicklungsstufe, da die Bandverschlingungen und die Einfassungsstreifen, die im Kodex Wittechindeus noch golden mit Miniumkontur erscheinen, nunmehr sämtlich farbig gegeben sind. Für die Umrahmung von fol. 15a (Fig. 25) finden wir im Hannoveraner Kodex Analogien. Die Ranken der Initialen haben Verwandtschaft mit denen der Initialen der zweiten Gruppe der Göttinger Handschrift. Das „J“ zeigt einige Ähnlichkeit mit dem im zweiten Udineser Kodex. Die kleinen Blüten haben

wir bereits als dauerndes Gemeingut der Fuldaer Initialverzierung kennen gelernt. Gerade das, was Swarzenski besonders hervorhebt und was ihn an der Zuschreibung der Handschrift an die Reichenau einen Augenblick stutzig machte, „die durchgehend farbige Behandlung", in welcher Hinsicht die Handschrift allein stehe, ist ein Beweis für den Fuldaer Ursprung derselben. Hierher gehört auch die farbige Zweiteilung der Ornamentstreifen, welch letztere auch in der Zeichnung ganz denen im Göttinger und Udineser Sakramentar entsprechen.

Schließlich zeigen sich auch auf figürlichen Gebieten Zusammenhänge. Wenn diese auf den ersten Blick nicht so einleuchtend und überzeugend wirken, als die Übereinstimmungen in farbiger und ornamentaler Beziehung, so ist dies dadurch zu erklären, daß sich einerseits keine Kompositionen desselben Motivs finden — handelt es sich doch auf der einen Seite um ein Evangeliar, auf der andern um Sakramentare — anderseits, wie wir gleich sehen werden, uns im Kodex Wittechindeus ein Ausläufer einer alten Kunstrichtung vorliegt.

Der Typus des Matthäus des Kodex Wittechindeus kehrt zunächst als Typus Christi im Göttinger Kodex wieder (fol. 136a und 113a, Taf. I*a*, *b*). Die Behandlung des Bartes des Matthäus, der in einzelnen Strähnen ausgezogen erscheint, ist wohl durch das Vorbild bedingt. Der Kopf des Markus ist dem des zweiten links stehenden bartlosen Jüngers auf dem Pfingstbilde (fol. 82a) verwandt. Auch sonst kehrt der Typus oft wieder, so auf der Kreuzigung des Andreas beim vordersten Manne links. Der Kopf des Johannes des Kodex Wittechindeus ist der im Göttinger Sakramentar gebräuchliche Greisentypus. Es genügt, auf die Reihe der 13 Ältesten auf dem Bilde der Verehrung des Lammes oder auf den im Vordergrunde des Bildes der Beichte stehenden Greis hinzuweisen. Der Engel des Matthäussymbols wäre zu vergleichen mit den Engeln auf dem Bilde des heiligen Martin (fol. 113a) und dem Allerheiligenbilde (fol. 111a). Der Typ ganz der gleiche. Etwas verändert wird der Eindruck in allen diesen Köpfen nur durch die straffere Zeichnung im Kodex Wittechindeus, die die Form exakter herausbringt.

Doch neben diesen typologischen finden sich auch stilistisch-künstlerische Übereinstimmungen. Von dem Gebrauch der gleichen Farben sprachen wir bereits oben, wichtiger noch ist, daß die aufgesetzten Farbtöne, die der Innenmotivierung dienen, hier wie dort die gleichen sind, wie ja aus der Beschreibung hervorgeht. Auch die der Gliederung der Gewandfläche dienenden Linien verlaufen beim Göttinger Kodex in der gleichen Bogenform. Und wenn auch in der Führung der Gewandsäume im Göttinger Kodex gegenüber dem Kodex Wittechindeus eine gewisse Beruhigung eingetreten ist und die scharf gegeneinander absetzenden Zickzacklinien niemals in einer solchen Häufung auftreten, so ist die Nachwirkung dieser Tendenzen doch noch ganz deutlich zu verspüren.

Um die Untersuchung nicht zu sehr mit Details zu überladen, greife ich daher ein besonders markantes Beispiel heraus. Es ist dies die Figur Gott-Vaters auf dem Bilde des hl. Martin (fol. 113a, Taf. I*b*). Zunächst fällt die infolge der Deckung mit Weiß und des Fehlens von modellierenden Linien besonders starke Hervorhebung der kreisrunden Bauchpartie und der Knie auf. Der Oberkörper kommt nicht so sehr in Frage, da er von einem Überwurf überschnitten wird. Dagegen die übrige Gewandpartie von den Knien ab! Zunächst ist unterhalb des rechten Knies die Häufung der Bogenlinien ähnlich wie bei Lukas des Kodex Wittechindeus. Und ähnlich wie bei diesem wird dann der Mantelsaum herauf-

geführt, zwischen den Knien zwei tütenförmige Falten bildend — bei Markus finden wir deren nur eine, da der Mantelsaum weiter emporläuft und nicht wie im Göttinger Kodex wieder herunterfällt. Auch das Gewand zeigt die in Bogenform verlaufenden Motivierungslinien. Charakteristisch schließlich die Untersicht des Gewandes, so daß das Futter des hinteren Gewandteiles als breiter Streifen sichtbar wird. Die Führung des Gewandsaumes vergleicht man am besten mit der gleichen Partie bei Markus: wie links zunächst in einer

Fig. 26 Aus dem Kodex Wittechindeus, fol. 46a

schräg gestellten, ziemlich offenen Tütenform angefangen wird, dann in etwas einfacherer Linie fortgefahren, zwischen den Beinen wieder die Tütenform sich findet und dann an der Seite etwas symmetrisch die Linie ausklingt.

Wir sagten bereits oben, im allgemeinen sind die Gewandsäume der Figuren im Göttinger Sakramentar ruhiger, es ist Neigung zu mehr glatten Abschlüssen vorhanden; doch besonders bei emporgehobenen oder herabhängenden Gewandstücken kommt die alte bewegte Linienführung immer noch zum Durchbruche. Man möge daraufhin noch das Bild der Deesis (fol. 136a, Taf. I*a*), die Bilder der Apostel auf dem Pfingstbilde (fol. 82a) und etwa im Udineser Kodex die Figur Christi (fol. 84a, Fig. 1) vergleichen.

2. Das Erlanger Evangeliar

Es ist nun sogleich bei der Erwähnung des Kodex Wittechindeus in der kunsthistorischen Literatur erkannt worden — und wohl auch schon aus der obigen Beschreibung ohne weiteres ersichtlich —, daß die Handschrift ein später Nachzügler der für Deutschland wichtigsten karolingischen Schule, der sogenannten Adaschule[66]) ist. Ihren Namen verdankt diese Handschriftengruppe einem ihrer Hauptkodizes: dem in Trier aufbewahrten, von einer gewissen Ada — einer vermeintlichen Schwester Karls des Großen — gestifteten Evangeliar, das durch die 1889 erfolgte Publikation von Menzel, Corssen und Janitschek allgemeinere Bekanntschaft erlangte.

Swarzenski und Haseloff haben auch bereits auf die nahe Verwandtschaft unserer Handschrift mit zwei Evangeliaren hingewiesen, die innerhalb der Schule eine gewisse Sonderstellung einnehmen. Es sind dies das Evangeliar der Königlichen Universitätsbibliothek zu Erlangen (Kodex 141) sowie das Evangeliar der Königlichen Universitätsbibliothek zu Würzburg (Mp. theol. fol. 65), denen Haseloff noch ein drittes, nur mit Initialen versehenes Evangeliar ebendaselbst (Mp. theol. fol. 66) anschloß.

Auch die Paläographie weist diese Handschriften in die Fuldaer Gegend, denn sie zeigen die angelsächsische Schrift, wie sie nach Traubes Untersuchungen in Mittelfranken unter dem Vorsitze von Fulda im IX. Jh. üblich war.

Wir lassen zunächst eine Beschreibung des künstlerischen Schmuckes der Erlanger Handschrift, die aus St. Gumbert in Ansbach stammt, folgen[67]): fol. 4a—10b: Kanonestafeln, fol. 19b: Matthäusbild 24·5 × 34·5 *cm*; fol. 20a: Initiale „Li" 25·7 × 38·1 *cm*; fol. 49b: Markusbild 24·1 × 34·7 *cm*; fol. 50a: Initiale „In" 24·3 × 37·5 *cm*; fol. 69b: Lukasbild 24·3 × 36·8 *cm*; fol. 70a: Initiale „Q" 24·5 × 38 *cm*; fol. 101b: Johannesbild 24·2 × 33·8 *cm*; fol. 102a: Initiale „J" 24 × 36·6 *cm*.

Der Aufbau der Evangelistenbilder ist ganz der gleiche wie im Kodex Wittechindeus (Taf. VI—IX); nur fehlt die das Bild unten abschließende Sockelplatte, auf der die Basen der Säulen im Kodex Wittechindeus aufstehen. Die obere Rahmung des Bildes ist wieder rechtwinklig, doch bildet kein farbiges Blattkyma die Füllung, sondern zweimal geometrische Muster, einmal eine Ranke, ein anderes Mal ein farbig abgestuftes Band. An der Stelle der von rechteckigen Rahmen umzogenen Evangelistensymbole finden sich zweimal drei Brustbilder von Jünglingen, zu denen sich auf dem Bilde des Johannes noch zwei ebenso gerahmte Lämmer gesellen; bei den beiden anderen Bildern fehlen die Medaillons. Die Hintergründe weichen von denen im Kodex Wittechindeus wesentlich ab. Zunächst ist bei Matthäus und Markus der Hintergrund noch räumlich aufgefaßt, mit perspektivischer Verkürzung der Seitenteile, die durch die farbige Differenzierung zwischen dem Mittelfelde und den Seiten noch gehoben wird. Der Grund, auf dem das Evangelistensymbol erscheint, ist einfarbig gehalten und soll wohl die freie Luft andeuten (bei Matthäus Andeutungen von Wolken?). Bei Lukas und Johannes ist der Hintergrund flächenhaft empfunden und eine Zusammenstellung von Bodenandeutungen und architektonischen Kulissen vor sich gegangen. Stets zeigt der Hintergrund eine Aufeinanderfolge der verschiedensten Farbtöne. Die Evangelistensymbole erscheinen gegenüber denen im Kodex Wittechindeus etwas verändert; am meisten Ähnlichkeit zeigt der Engel des Matthäus.

[66]) Wir wählen diese übliche Art der Bezeichnung, obgleich durchaus nicht gesagt ist, daß alle die dazugehörigen Handschriften einer Klosterschule entstammen.

[67]) Vgl. IRMISCHER, Handschriftenkatalog der königl. Univ.-Bibliothek zu Erlangen (1852); eine kleine Schriftprobe befindet sich auf der zweiten Tafel. Auf dem Einbande finden sich jetzt zwei Elfenbeine: Maria mit dem Kinde und Kreuzigung Christi; abendländische Kopien um 1000 nach einem byzantinischen Originale.

Matthäus (Taf. VIII*a*) ist das Vorbild für den gleichen Evangelisten im Kodex Wittechindeus. Die Abweichungen sind geringfügig, die Übereinstimmung dieser durch zirka 100 Jahre in der Ausführung voneinander getrennten Bilder ist erstaunlich. Verändert ist lediglich der Kopftypus, die Zeichnung des Gewandsaumes am Halsausschnitte, die Durchführung der Bauchpartie und ein wenig die Anordnung des Mantels auf dem linken Knie. Sonst

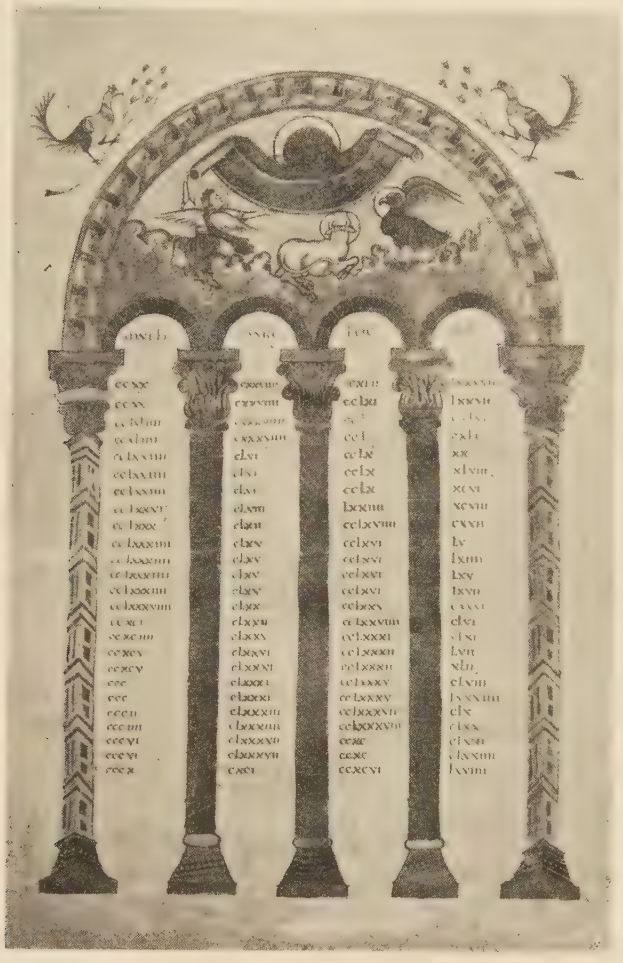

Fig. 27 Aus dem Erlanger Evangeliar, fol. 7b Kanontafel

stimmen, wie gesagt, beide Bilder bis in die kleinsten Faltenzüge überein. Über die Unterschiede in der Färbung und Motivierung im Innern der Gewandung sprechen wir weiter unten im Zusammenhange.

Markus (Taf. VIII*b*) besitzt ebenfalls mit dem gleichnamigen Evangelisten des Kodex Wittechindeus große Verwandtschaft, die jedoch nicht so weit geht als beim Matthäus. Zunächst ist der Kopf des Evangelisten ein anderer und ins Profil gestellt. Abweichend ist aber vor allem die unten sichtbar werdende Gewandpartie und die Führung des Mantels über dem rechten Knie, wodurch der Eindruck der beiden Evangelisten stark differenziert erscheint. Während beim Markus des Kodex Wittechindeus die Gewandung an der Seite etwas emporgerafft ist und die Säume in lebhafter Schlängelung verlaufen, fällt hier das Gewand glatt herab und wird unten von einer fast horizontal orientierten Borte eingefaßt. Lukas (Taf. IX*a*) und

Johannes (Taf. IX *b*) zeigen keine Verwandtschaft mit dem gleichen Evangelisten des Kodex Wittechindeus. Der erstere sitzt frontal auf polsterbedecktem Thronsitz; hinter ihm befindet sich der gleiche Aufbau wie beim Matthäus, nur treten die seitlichen Pfosten nicht hervor, sondern sind ebenfalls von dem Tuche bedeckt[68]). Der Evangelist hält mit der linken Hand das geöffnete Buch vor sich, während die Rechte mit dem nach vorn gerichteten, in der Verkürzung nicht sichtbaren Unterarm die Feder faßt. Der in ruhigen Linien verlaufende Mantel läßt die rechte Brust sowie die untere Partie des Gewandes frei. Johannes sitzt ebenfalls frontal auf polsterbedecktem Thronsitz mit rückwärtigem Aufbau (wie beim Johannes des Kodex Wittechindeus). Die linke Hand hält in ähnlicher Weise wie beim Lukas das Buch, die rechte Hand mit dem Griffel ist nach links seitwärts hoch erhoben. Der Mantel läßt wieder die Brust sowie den rechten Arm fast ganz frei, ferner den untern Teil der Gewandung. Das linke Knie umzieht hier ähnlich wie beim Johannes des Kodex Wittechindeus ein glockenförmiger Überfall.

Wir erwähnten bereits oben, daß die Bilder der vier Evangelisten nicht im Verband der Lagen erscheinen, sondern besonders eingeheftet sind. Vielleicht erklären sich daraus die stilistischen Verschiedenheiten, indem gerade in der Werkstatt vorhandene, von verschiedenen Händen angefertigte Bilder dem Kodex einverleibt wurden. Doch ist es nicht nötig, zu dieser Erklärung Zuflucht zu nehmen. Stilistische Verschiedenheiten und Arbeitsteilung sind in einem großen Atelier stets vorhanden gewesen.

Ganz allein steht in stilistischer Beziehung unter den vier Evangelistenbildern der Matthäus. Sein Gewand ist blaugrün mit Blau und Weiß modelliert, schwarz konturiert, nur die Rückenlinie blau. Der Mantel lila mit weißen aufgesetzten Lichtern, schwarzen äußeren und inneren Konturlinien. Das Auffallende sind nämlich die aufgesetzten weißen Lichter. Diese dienen nicht wie die dunkleren Einzeichnungen der Gliederung der Gewandflächen, sondern führen gewissermaßen ein ornamentales Eigenleben, das in seiner Wirkung an die „tote Lebendigkeit" byzantinischer Gewandflächen erinnert. Denn die Linien sind mit spitzem Pinsel so fein aufgesetzt, daß sie weniger den Gesamteindruck heben, als vielmehr kleine Flächen beleben. Hierin bildet das Blatt einen großen Gegensatz zu den auf den Gesamteindruck arbeitenden Bildern des Lukas und Johannes. Besonders fein ist das Glanzlicht auf dem linken Knie ausgezogen, ferner das Gewand auf der Brust, wo links neben der Goldborte die Zeichnung die Form von zwei länglichen, reich gelappten Blättern anzunehmen scheint. Zu dieser ornamentalen Stilisierung paßt sehr gut die vom Matthäus des Kodex Wittechindeus bekannte Führung der Mantelsäume; nur erscheint hier der Saum in kleinen Rundbogen abgefaßt und wird hierdurch sowie durch die bessere Durchzeichnung die Wirkung kleinteiliger. Auffallend ist auch die Behandlung des Kopfes. Der Grundton des Inkarnates ist hellbräunlich. Mit etwas dunklerem Braun ist die Schattierung der Nase und der Stirnfalten gegeben, auch am Haar- und Bartansatze findet sich braune Schattierung. Drei weiße Linien laufen den beiden Stirnfalten parallel. Das Auge: schwarzbraune Pupille, an der einen Seite ein wenig rot, oben an den fast horizontal verlaufenden schwarzen Wimperstrich grenzend, unten von Weiß umzogen. Über und unter dem Auge

[68]) Die Art des Aufbaues kommt zuerst beim Johannes der Adahandschrift vor, doch ist hier die mit einem Tuche überhängte Lehne des Thronsitzes deutlich zu erkennen. Im Erlanger Kodex ist der obere Teil höher hinaufgezogen, besonders aber fällt das Tuch hier nicht über beide Teile des Aufbaues, vielmehr sind beide getrennt bespannt. Beim Lukas im Erlanger Kodex sind beide Teile farbig unterschieden; das Motiv ist mithin mißverstanden und nur als Dekoration ausgenutzt. Übrigens findet sich auf dem Pfosten des Codex Wittechindeus dasselbe Ornament wie auf dem der Adahandschrift.

findet sich eine rote Linie sowie braune Schattierung. Der Brauenkontur ist schwarz gezogen und wird, wie der Wimpernkontur, oben von weißer Linie begleitet. Die Nasenwurzeln markieren zwei kleine horizontale Striche, während den Nasenrücken ebenfalls eine fein

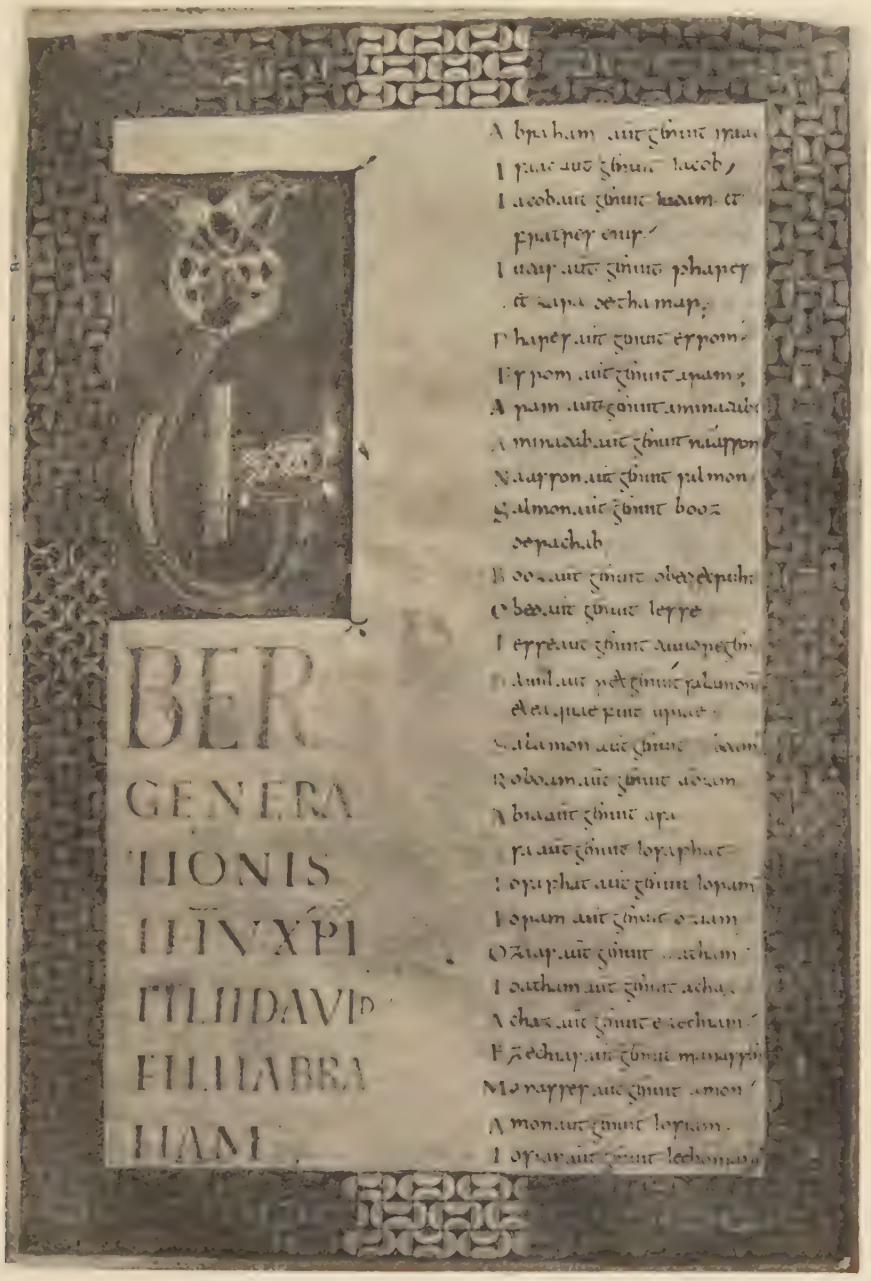

Fig. 28 Aus dem Erlanger Evangeliar, fol. 20a

gezogene weiße Linie bildet. Ferner zeigt die Partie unter dem Auge, der Nase zu, weiße Strichelung. Die Haare sind in hellem, stark mit Weiß gemischtem Blau gegeben; die geringe Innenzeichnung ist blau. Der Kontur, auch der schneckenförmig ausgezogenen Locken, ist schwarz. Die schwarz konturierten Arme sind dick mit Weiß gedeckt; Nägel und erstes Fingerglied werden deutlich angegeben.

Im schroffsten Gegensatze zu dieser auf subtile Reize ausgehenden Malerei stehen die Bilder der Evangelisten Lukas und Johannes, die stilistisch ganz zusammengehen. Die Gewandung umschließt in festem Umrisse die Formen des Körpers. Von der feinen Schlängelung der Gewandsäume finden sich bei den beiden Bildern nur geringe Nachklänge am unteren Mantelsaum. Die Modellierung im Innern der in intensiven Farben (helles Blau, Rot, rötliches Violett) gehaltenen Gewandung wird durch schwarze Linien für die Schatten und in breiten Massen aufgetragenes Weiß für die belichteten Stellen bewirkt; auch verläuft sie nicht wie beim Matthäus in bogenförmigen, sondern mehr in vertikalen Linien. Von einer ornamentalen Wirkung ist daher keine Rede, alles drängt vielmehr auf möglichst knappe nachdrückliche und wuchtige Betonung der Hauptakzente. Die gleiche Tendenz verrät die Bildung der Köpfe. Während der Kopf des Matthäus mit der feinen spitzen Nase, den schmalen Augen und der Rahmung durch Locken und breiten Backenbart einen stillen, sinnenden Ausdruck trägt, verraten die Gesichter des Lukas und Johannes gesteigerte Erregung. Die Augen sind weit aufgerissen, die Pupille übermäßig groß. Die durchfurchte Stirn erscheint über der Nasenwurzel energisch zusammengezogen. Vom innern Augenwinkel bis zum Mundwinkel zieht sich ein schmerzhafter Zug. Der Schnurrbart hängt herunter, Backen- und Kinnbart passen sich ganz der Kopfform an. Das Haar sitzt wie eine Kappe auf.

Auch die malerische Durchführung widerspricht der des Matthäuskopfes. Der Grundton des Inkarnates ist weißlich-gelblich. Starke Deckung mit Weiß. Modellierung mit Rotbraun. Das Weiß auf der Wange ein dreieckiges Feld bildend. Schwarz der Kontur von Braue, Wimper und unterem Nasenteil. Der Mund schwarze, an der Ecke nach unten gebogene Linie, darunter nochmals ein schwarzer Strich. Auf beiden Seiten der Mundlinie ist Rot aufgetragen. Der Bart rötlichbraune Sauce mit weißer Höhung, sonst alle Konturen und Modellierungen im Innern rotbraun. Das Auge: schwarze Pupille, von Rotbraun unten umgeben, dann schwarz abgefaßt. An den Fingern schwarzer Kontur, auf der einen Seite häufig noch von brauner Schattierung begleitet; Nägel und Glieder durch rote oder schwärzlich-braune Zeichnung scharf unterschieden. Die Haare: bei Lukas braune Untermalung, wie beim Bart, dann mit bläulichweißen Strichelchen, die zum Teil ineinander verlaufen, darauf mit schwarzen Strichen gearbeitet. Bei Johannes keine Untermalung zu sehen, alles von Deckweiß überzogen, einige Modellierung durch Silbergrau bewirkt.

Der Evangelist Markus steht zwischen den beiden genannten Stilgruppen. Die Modellierung des Gesichtes steht der des Lukas nahe, im Stil der Gewandung neigt er mehr dem Matthäus zu, besonders in der reichen Fältelung des Mantelsaumes und der kleinteiligen Motivierung im Innern der Gewandung; wenn diese auch nicht den ornamentalen Charakter wie beim Matthäus annimmt.

Die Kanonestafeln zeigen den uns durch den Kodex Wittechindeus bekannt gewordenen, allgemein üblichen Aufbau der Adagruppe (Fig. 27). Gegenüber dem Kodex Wittechindeus ergeben sich — von der farbigen Erscheinung abgesehen, die im Erlanger Kodex auf tiefe starke Farben gestimmt ist (dunkles Blau, dunkles Grün, Rotbraun, daneben jedoch auch gelbliches Rot und ein helles kaltes Blau) — folgende Verschiedenheiten: zunächst stehen die Basen der Säulen nicht auf einem Sockel. Die Säulen selbst sind nicht horizontal gegliedert und ohne aufgesetzte Goldpasten. Meist imitieren sie Marmorierung (dies geschieht durch das Aufsetzen einer dunkleren Nüance der Eigenfarbe der Säule und von Weiß). Die Kapitäle, fast durchgängig Doppelkapitäle, sind größtenteils in der Form so verein-

fachte Akanthuskapitäle, daß die Blattform fast gar nicht mehr zum Ausdruck kommt. Bisweilen erinnern sie an Korbkapitäle mit Einrollung an der Seite. Die Arkadenbögen zeigen

Fig. 29 Aus dem Erlanger Evangeliar, fol. 50a

niemals Blattornament, sondern die verschiedenartigsten Füllungen: Das Mäander-, Kästchen-, Lappenmuster usw. Alles Motive, wie sie auch die Adagruppe aufweist.

Der Hintergrund der Zwickelfelder zeigt stets mehrere Farben — mindestens zwei — gegenüber dem einfarbigen Grunde im Kodex Wittechindeus. Ferner wachsen aus den

beiden seitlichen Kapitälen am Ansatz des Arkadenbogens kleine Blütenzweige empor, die ungefähr zur Höhe des Arkadenbogens reichen. Die Figurengruppen in den Zwickelfeldern stimmen nun durchaus mit denen im Kodex Wittechindeus überein, so daß wir die im Erlanger Kodex fehlenden Tafeln vom Ende des 5. bis zum Anfang des 8. Kanons nach dem Kodex Wittechindeus ergänzen können. Für den Kodex Wittechindeus ergibt sich daher folgendes: Sein Vorbild muß ein Kodex gewesen sein, der dem Erlanger Kodex sehr nahe stand. Die Evangelistenbilder zeigten voraussichtlich alle den im Matthäus vertretenen Typus, die Kanonestafeln waren im wesentlichen die gleichen wie im Erlanger Kodex.

Der Anfang der Evangelien ist regelmäßig durch ornamentalen Schmuck ausgezeichnet. Ein breiter Ornamentstreifen bildet einen rechteckigen Rahmen, im Innern einen Raum freilassend, der dem Schriftsatz der Textseiten entspricht. In diesem Felde erscheint die Initiale mit den Anfangsworten des Evangeliars (Fig. 28, 29). Fol. 20a und 102a ist die Initiale auf die linke Hälfte des unteren Feldes beschränkt, da rechts bereits eine Textkolumne ansetzt. Fol. 50a und 70a zeigen dagegen nur die Initiale mit goldenen Kapitalbuchstaben. Die Ornamentierung des Rahmens bildet zweimal (fol. 50a und 70a) perspektivischer Mäander, einmal (fol. 102a) das Kästchenmuster, ein anderes Mal (fol. 20a) das Lappenmuster. Mithin finden wir nur Motive der Ornamentik der Kanonesbogen verwendet.

Der stets goldene, nur selten von Miniumkontur umzogene Initialstamm ist in der Mitte gespalten und in längliche rechteckige Felder zerlegt, die zumeist Flechtwerkmuster enthalten; hin und wieder erscheinen sie in einfarbigem Anstrich. Die Endigungen der Initialen bilden symmetrisch geführte Bandschlingungen, die deutlich ihre insulare Herkunft verraten. Neben dem Auslaufen der Initiale „L“ (fol. 20a) in Vogelköpfe und dem allgemeinen Linienduktus zeigen dies besonders die kreisförmigen Ornamente fol. 50a und 102a sowie die farbige Haltung dieser Teile der Initialen, die nur helle, dünne Farben zuläßt (Gelb, Blau, Rot, Grün). Nur fol. 102 weicht ab, wo sich neben dem vorherrschenden Rotbraun farbloses Lila findet. Auch die Komposition des „In“ fol. 50a steht unter insularem Einflusse, findet sich jedoch schon im Godescalc-Evangeliar.

Die Initialen sind nicht ganz einheitlich im Stil. Bei fol. 50a zeigt sich der insulare Einschlag am stärksten (Fig. 20). Von den übrigen Initialen unterscheidet sie jedoch vor allem das Fehlen einer Ornamentationsart, die gerade die Eigenart dieser Initialen ausmacht und bei anderen Schulen, mit Ausnahme einer gleich zu besprechenden Handschrift, nicht begegnet. Es sind dies die leicht hingesetzten hellgelben Federspiele auf dunkelgrünem Grunde, die die Mitte zwischen Blattform und Schnörkel halten. Fol. 20a ist die ganze Initiale derart rechteckig gerahmt, fol. 102a ist nur das „N“ so gefüllt, während fol. 70a das „Q“, „U“ und „O“ diese Grundierung im Innern aufweisen. Fol. 20a und 70a gehören stilistisch eng zusammen. Man vergleiche die Führung der Linien in den oberen Endigungen der Initiale sowie die Verteilung der Farbflecken darin. Beide Initialen erinnern etwas an die weniger strenge Art frankosächsischer Initialen. Fol. 102a ist die Linienführung straffer, die Motive der Endigungen erinnern mehr an fol. 50a; auf die kleinteilige farbige Wirkung ist hier verzichtet.

4. Die Würzburger Evangeliare

Mit dem Erlanger Kodex aufs engste verwandt ist das Evangeliar in der Universitätsbibliothek zu Würzburg (Mp. fol. theol. 66), das im Format jedoch hinter jenem zurückbleibt

(Blattgröße: 23·5 × 33·5 *cm*). Daß der Kodex schon Ende des X. Jhs. in Würzburg war, geht aus der Eintragung fol. 1 b hervor[69]):

„Hunc si quis librum gemmis
auroque politum
Devota mente Heinrico
hoc p̄cipiente
Non animo sano cupit
auferri Kyliano
Plora et in aeterno poenas
passurus averno."

Den Bischof Heinrich kennen wir bereits. Es ist derselbe, der das jetzt in Vercelli befindliche Sakramentar von Abt Erkanbald in Fulda auf Lebenszeit entlieh.

Die künstlerische Ausstattung beschränkt sich auf die gleichen Teile der Handschrift wie im Erlanger Kodex:

Fol. 2a—9b Kanonestafeln, fol. 24b: Matthäusbild 20·7 × 25·7 *cm*; fol. 25a: Initiale „Li"; fol. 73b: Markusbild 20·7 × 26 *cm*; fol. 74a: Initiale „In"; fol. 105b: Lukasbild 20 × 28·2 *cm*; fol. 106a: Initiale „Q"; fol. 164b: Johannesbild 19·5 × 26·9 *cm*; fol. 165a: Initiale „In".

Die Komposition der Evangelistenbilder ist die gleiche wie im Erlanger Kodex (Taf. VIII bis XI). Die Abweichungen sind geringfügig. Verändert sind zunächst die Basen der Säulen, sich die zu turmartigen Gebilden ausgewachsen haben. Das erste Stadium im Gang der Entwicklung finden wir im Bilde des Johannes (fol. 164 b). Hier befindet sich unter der wie auf fol. 49 b und 69 b des Erlanger Kodex gebildeten Basis ein breiter Wulst, der auf einem sockelartigen Unterbau aufliegt. Auf dem Bilde des Markus fol. 73 b erscheint sodann über diesem Aufbau eine Säulentrommel wie ein Gummiring herübergezogen, so daß nur noch der untere Sockel sichtbar bleibt und der untere Teil der Säule wie in einem Strumpf zu stecken scheint. Die Bilder des Matthäus und Lukas zeigen dann das Motiv in reicherer Ausgestaltung. Die in starker Aufsicht gegebene Säulentrommel besitzt hier etwa die gleiche Länge wie der Säulenschaft. Die Säulen selbst und die Kapitäle sind denen im Erlanger Kodex ganz verwandt. Die Ornamentierung des rechteckigen oberen Bildrahmens bildet beim Lukas fol. 105b eine ähnlich bewegte Ranke wie beim Johannes des Erlanger Kodex (fol. 101 b). Der Matthäus zeigt einzelne nebeneinandergestellte, stark gewellte Akanthusblätter, die wie aus den Kapitälen entnommen erscheinen. Auf dem Johannesbilde (fol. 164 b) finden wir ein Schuppenmuster, während auf dem Markusbilde der Rahmen ohne Ornament geblieben ist. Dafür besitzt er an der gleichen Stelle wie der Johannes im Erlanger Kodex 5 kreisrunde Scheiben, deren beide untere im Innern Ornament enthalten; sonst ist nur beim Johannesbilde der Ornamentstreifen durch 5 übereck gestellte Quadrate mit ornamentaler Füllung belebt. Der Hintergrund beim Bilde des Matthäus und Lukas ist eine Weiterentwicklung der Tendenzen im Erlanger Kodex. Beim Lukas findet sich sogar

[69]) Die gleiche Hand hat auf fol. 1 und 208 zwei Würzburger Markbeschreibungen (die erste datiert 14. Oktober 779, die zweite undatiert) eingetragen; die zweite reproduziert von Chroust in den Mon. Pal. Vom Schmuck des Deckels hat sich noch das byzantinische Elfenbein (saec. X, 9·8 × 11·7 *cm*) erhalten, das Christus auf niedrigem Sockel zwischen Maria und Johannes dem Täufer zeigt. Das Goldblech um das Elfenbein ist jüngeren Datums. Auf dem Rande finden sich noch Reste des alten Seidenstoffes. Als Schmutzblätter erscheinen im Kodex zwei Seidenstickereien, die je zwei blaue Vögel auf goldgelbem Grunde zeigen. Abbildung Lessing, Gewebesammlung des kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin.

noch ein Rest der perspektivischen Verkürzung des Raumes und der Mauerkulisse. Gegen den Grund, auf dem die Evangelistensymbole erscheinen, bildet das aus dem Erlanger Kodex genugsam bekannte, in farbige Zonen zerlegte Band die Abgrenzung. Anders ist der Hintergrund beim Markus und Johannes behandelt. Die terrainartige Andeutung des Vordergrundes hat sich zwar erhalten, sonst bildet den Hintergrund ein helles Grün, das nur bis zur Höhe der Sitzbank durch dunklere Linien gedeckt ist. Das Evangelistensymbol erscheint auf blauem Grunde, der unvermittelt neben dem Grün ansetzt. Mit dem räumlich wirkenden Hintergrunde ist endgültig gebrochen. Die beiden Evangelisten erscheinen vor einem Hintergrunde, der rein als Folie dient, mithin ohne Beziehung zur Person steht.

Unter den Evangelistensymbolen ist zunächst der Engel des Matthäus nicht mehr als Brustbild, sondern in ganzer Figur fliegend gegeben. Man darf wohl hierin eine Einwirkung der Komposition der Evangelistensymbole in den Kanonestafeln sehen (vgl. Kodex Wittechindeus fol. 10a). Der Ochs des Lukas ist in der Bewegung verändert. Der Löwe des Markus zeigt unwesentliche Verschiedenheiten und der Adler des Johannes ist nur nach der andern Seite gewendet.

Betrachten wir nunmehr die Evangelistenfiguren selbst:

Matthäus (Taf. X*a*) ist ähnlich wie im Erlanger Kodex und Kodex Wittechindeus dargestellt. Der greise Evangelist sitzt frontal auf der Bank, hinter der sich der gleiche Aufbau wie beim Matthäus im Erlanger und Berliner Kodex befindet; nur ist dieser niedriger gehalten. Die rechte Hand taucht die Feder in das neben ihm auf einem Postament stehende Tintenfaß, während die linke Hand das geöffnete Buch auf den linken Oberschenkel stützt. Die Beine stehen in gleicher Höhe, leicht geöffnet, nebeneinander, so daß die Füße mit der ganzen Sohle, etwas nach auswärts gekehrt, den Schemel berühren. Der Evangelist trägt blaues Gewand (Innenzeichnung schwarzblau) und roten Mantel (Innenzeichnung braun), der um die linke Schulter geschlungen ist, die rechte Brust freilassend. Unterhalb reicht er etwas über die Knie, zwischen denen er in symmetrisch gebildeter Falte herabhängt. Unter dem Gewande trägt der Evangelist noch ein anderes Kleidungsstück, von dem nur der anliegende Ärmel des rechten Armes sichtbar wird.

Markus (Taf. XI*a*) erscheint als bartloser Jüngling in ähnlicher Haltung wie Matthäus. Nur ruht der linke Unterarm auf der länglichen Schreibplatte, die über die Oberschenkel gelegt ist. Die linke Hand hält das über die Platte gelegte Pergament. Die rechte Hand taucht den Stift in das einem Ständer aufgesetzte Tintenfaß. Der ganze Sitz erscheint etwas schräger gestellt. Der Evangelist trägt blaues, jedoch stark mit Weiß verestztes Gewand und roten Mantel, der unter dem rechten Arme hindurch zur linken Schulter führt und etwas über die rechte Achsel herabhängt; die rechte Brust und die untere Partie der Gewandung läßt er frei. Zu beiden Seiten des Evangelisten hängt an einer den Kapitälen aufliegenden Stange ein kleiner Vorhang, der um eine zweite, in geringem Abstand befindliche Stange geschlungen ist.

Lukas (Taf. X*b*) ist als bärtiger Mann in Profil gegeben. Seine Haltung erinnert an den Markus im Erlanger und Berliner Kodex. Er erscheint nach rechts gewandt; die rechte Hand schreibt in dem auf dem Pulte liegenden Buche, das die linke am Rand festhält. Bestimmend für den Eindruck der Figur ist der lilafarbene bis zum Kopf heraufgezogene Mantel, der den Anschein erweckt, als säße der Evangelist in einem Strandkorbe. Im übrigen trägt Lukas ein dunkelgrünes Gewand, unter dem das weißliche Gewand unten sowie an den

Ärmeln sichtbar wird. Die Folie für die Figur bildet der an bogenförmiger Stange befestigte Vorhang.

Johannes (Taf. XI*b*) zeigt den gleichen bartlosen Jünglingstyp wie Markus, ebenfalls frontal sitzend. Wie bei diesem sind zwei kleine Vorhänge hinter ihm aufgehängt und ruht eine Schreibplatte auf seinen Knien. Diese hält der Evangelist mit der linken Hand am Rande, zugleich das darauf liegende Pergament. Die rechte Hand mit der Feder ist etwas erhoben. Der Evangelist trägt weißes, mit einigen blauen Strichen laviertes Gewand, darüber lilafarbenen Mantel.

Fig. 30 Aus dem Würzburger Evangeliar, fol. 3a Kanontafel

Die Bilder der Evangelisten sind durchaus einheitlich im Stile. Nur der Matthäus scheint zunächst etwas herauszufallen; doch ist die Differenz wohl nur auf die bessere Durchzeichnung (oder eine geschultere Hand) zurückzuführen. Zunächst ist die Deckung mit Weiß intensiver, vor allem aber ist alles weit subtiler behandelt. Zugleich ist die Struktur des Ganzen eine viel straffere (man beachte die Zeichnung von Augen, Haar, Bart usw.). Der Kopftyp des Engels stimmt dagegen so durchaus mit dem des Matthäus und Johannes überein und zeigt die leicht mit Schatten arbeitende Art der Gewandmodellierung des Engels soviel Verwandtschaft mit der der beiden soeben genannten Bilder, daß eine stilistische Teilung nicht notwendig ist. Die delikate Ausführung des Matthäus läßt sich wohl auch zu einem Teil daraus erklären, daß auf den ersten Evangelisten am meisten Fleiß verwendet wurde.

Der Matthäus ist es auch, der den Zusammenhang mit den Evangelisten des Erlanger Kodex am offenkundigsten zur Schau trägt. Und zwar ist es der durch die Bilder der Evangelisten Lukas und Johannes im Erlanger Kodex repräsentierte Stil, dem wir hier wieder begegnen. Wir beschränken uns daher darauf, die gemeinsamen Übereinstimmungen anzumerken und verweisen im übrigen auf das weiter oben Gesagte. Es ist zunächst der geschlossene Kontur sowie das Fehlen der sonst in der Adagruppe so beliebten wuchernden Gewandmassen, das die Bilder verwandt erscheinen läßt. Hinzu kommt die gleiche Motivierung im Innern der Gewandung, die nur in straffen Zügen die Hauptrichtungslinien klarlegt und durch das in einzelnen Flächen (besonders auf den Knien) breit aufgesetzte Weiß dem Ganzen feste Akzente verleiht. Völlig identisch ist ferner die Behandlung des Kopfes mit den markanten Stirnfurchen, dem herabfallenden Schnurrbart und dem weißgedeckten Backen- und Kinnbart. Auch der schmerzliche Zug von den Augen zum Mundwinkel findet sich wieder. Allerdings ist der Matthäus des Würzburger Kodex subtiler gezeichnet, was man besonders an der Behandlung der Farbe erkennt. Markus und Johannes vertreten den entsprechenden Jünglingstypus. Die Stirnfurchen sind durch einen kreisrunden Buckel ersetzt, auf die Wangen sind rote Flecken aufgetragen und sorgsam vertrieben. Die Gewänder sind etwas lockerer behandelt, aber in der Drapierung und im Umrisse übereinstimmend; unten erscheinen sie ein wenig umgeschlagen. Der Lukas besitzt eine ähnliche Neigung zu schwärzlichen Tönen im Inkarnat wie der Markus des Erlanger Kodex. Sein Gewand zeigt die festere Modellierung wie beim Matthäus. Im übrigen entzieht er sich durch seine Profilstellung und ungewöhnliche Drapierung des Gewandes näheren Vergleichungen.

Wir sehen also im Würzburger Kodex nur den sogenannten zweiten Stil des Erlanger Evangeliars vertreten. Von der, besonders durch den Matthäus der Erlanger Handschrift vertretenen, auf barocke Wirkung der Gewandmassen ausgehenden Stilrichtung finden sich im Würzburger Kodex keinerlei Nachklänge. Differenzen zwischen den Kodizes bestehen zunächst darin, daß die Figuren des Würzburger Kodex im Verhältnis zum Bildganzen kleiner erscheinen als die Evangelisten im Erlanger Kodex, die einem mächtigeren Geschlechte anzugehören scheinen. Ferner finden sich in der Farbe Unterschiede. Der Würzburger Kodex besitzt noch energischere, kompaktere Farben (tiefes Blau, helles Grün, starkes, leicht gebliches Rot). Unterstützt wird diese Wirkung dadurch, daß den Hintergrund größere Farbflächen bilden und sich außerdem einzelne Farben mehrfach in den Bildern wiederholen.

Die Kanonestafeln des Würzburger Evangeliars haben den gleichen Aufbau und die gleiche Färbung wie die im Erlanger Kodex; nur zeigen die Basen reichere Formen und sind unten durch breite Purpurstreifen verbunden, die wie ein durchgehender Sockel wirken (Fig. 30). Zum ornamentalen Schmuck werden Motive verwendet, die uns sämtlich bereits im Erlanger Kodex begegneten. Die Anordnung der Evangelistensymbole im Zwickelfelde ist im Prinzipe dieselbe, doch sind die Kompositionen nie identisch. Ja bei genauer Betrachtung zeigt die Anordnung der Evangelistensymbole in den Kanonestafeln des Kodex Wittechindeus und des Erlanger Evangeliars weit größere Verwandtschaft untereinander, als in dieser Hinsicht zwischen der Erlanger und Würzburger Handschrift besteht. Es würde zu sehr ermüden, wollten wir die sämtlichen Kompositionen darauf hin hier durchvergleichen. Es genügt, wenn wir an zwei Beispielen den Sachverhalt klarlegen. Wir legen unserer Betrachtung zwei Bilder des 10. Kanons zugrunde. Auf dem ersten erscheint der Engel

des Matthäus sowie der Löwe des Markus; das zweite Bild zeigt uns allein den Ochsen des Lukas. Im Erlanger Kodex erscheint der Engel ohne Flügel auf der Bank sitzend, die bloßen Füße auf dem Schemel ruhend. Die ausgespreizten Arme fassen das Schriftband am

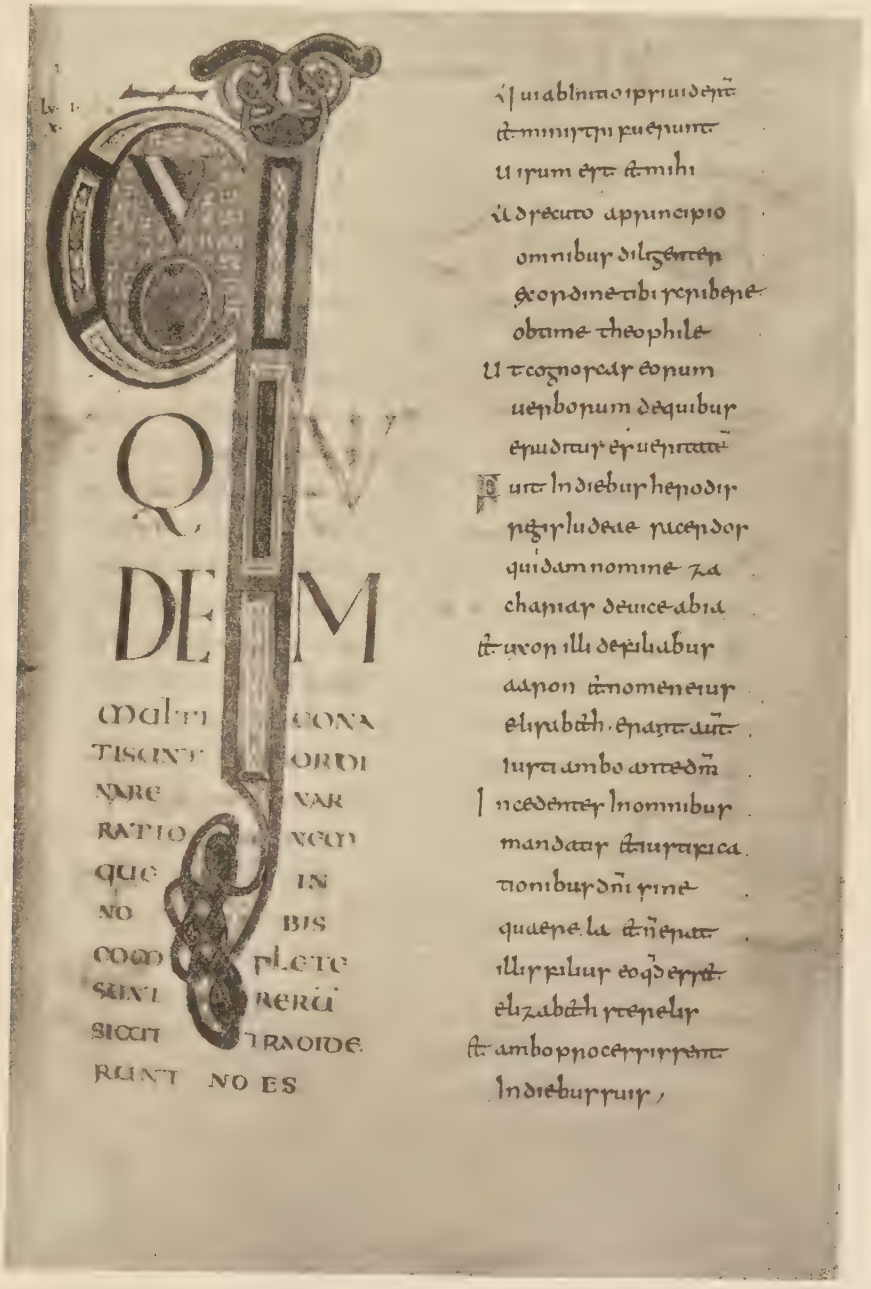

Fig. 31 Aus dem Würzburger Evangeliar, fol. 106a

oberen Rande der eingerollten Enden. Der Mantel liegt über der linken Schulter, erscheint dann um die Hüften zusammengerafft und läßt zwischen den Knien ein umgeschlagenes freies Ende in Zickzacklinien herabfallen. Diese Figur kopiert der Kodex Wittechindeus getreulich. Das Würzburger Evangeliar zeigt dagegen einen Engel mit Flügeln auf einer

leicht gebogenen Bank mit Schuhen an den Füßen. Die Hände fassen das Schriftband an den aufgerollten Seiten, der Mantel ist anders drapiert. Der Ochs im Erlanger Kodex ist mit zurückgewandtem Kopfe im Schreiten nach links gegeben; in den erhobenen Flügeln trägt er das Buch. Der Kodex Wittechindeus führt uns wieder das gleiche Bild vor, während der Würzburger Kodex den Ochsen ohne Flügel und Buch nach links traben läßt, wohin auch der Kopf gewandt ist. Der Unterschied zeigt sich auch in der Gestalt und Zeichnung des Tieres. Im Erlanger und Berliner Kodex sind breite Flächen gegeben, während der Würzburger Kodex subtile Innenzeichnung bringt. (Zu beachten die feine Durchzeichnung des gewaltigen Nackens.)

Die Initialen zeigen eine Weiterentwicklung der Erlanger Typen. Der ornamentale Rahmen, der im Erlanger Kodex die Initialseite umzog, ist in Fortfall geraten. Die rechte Blattseite nimmt stets die Schriftkolumne ein. Der insulare Einschlag erscheint bereits mehr modifiziert. Der charakteristische Aufbau des „In" im Erlanger Kodex (fol. 50a) findet sich nicht mehr. Das „J" hat noch seine langgestreckte Form bewahrt, erscheint jedoch in der Mitte von kreisförmigem oder rechteckigem Ornamente unterbrochen (Fig. 32). Die Endigungen der Initialen werden nicht so unvermittelt an den Initialstamm angesetzt wie im Erlanger Kodex; besonders die unteren sind eleganter ausgezogen. Doch ist die Anzahl der Verschlingungen geringer und der Duktus träger geworden. Flechtwerk ist in den Rechtecken des Initialstammes nie verwendet; vielmehr finden wir ein kleines Sternornament auf zumeist blauem Grunde, das dann in etwas anderen Kombinationen auch in die Füllung des Initialgrundes übergeht (Fig. 31). Die gelbe federartige Zeichnung auf grünem Grunde, die wir im Erlanger Kodex antrafen, ist ebenfalls umgewandelt. Der Grund ist bläulichgrün, graugrün oder hellpurpurn. Die Zeichnung darauf gibt jetzt deutlich Pflanzen mit kelch- oder ährenartigen Blüten, und zwar erscheinen die Stengel schwärzlich, die Blüten weiß. Nur fol. 25a zeigt auf silbergrauem Grunde weiße Ranken.

Das zweite Würzburger Evangeliar (Mp. theol. fol. 66), das wahrscheinlich aus dem Stifte Neumünster in Würzburg stammt, ist unvollendet. Die Initialen erscheinen zumeist allein auf der Pergamentseite; die Eintragung der Anfangsworte der Evangelien ist unterblieben. Man ersieht hieraus, daß zunächst die Niederschrift des Textes, darauf die Ausstattung mit Initialen erfolgte und daß am Schlusse durch die kalligraphische Ausführung der Einleitungsworte der Zusammenhang zwischen den beiden Teilen hergestellt wurde. Für die Evangelistenbilder ist kein Platz gelassen; es ist möglich, daß man sie, wie im Erlanger Kodex, gesondert hatte einheften wollen.

Als Initialen finden sich: fol. 13a Initiale „L", fol. 57a Initiale „J", fol. 87a Initiale „Q", fol. 133a Initiale „J".

Die Initialen schließen sich den eben besprochenen sehr eng an; immerhin besitzen sie einige Besonderheiten. So erscheint fol. 13 als Purpurblatt eingeheftet, das gelbe Schrift und auf der Vorderseite die Initiale „L" zeigt. Diese Initiale endigt oben in Vogelköpfen und zeigt in der unteren Biegung gelbes Pflanzenornament. Fol. 87a findet sich die sonst allgemein übliche, mehr kreisrunde Form des „Q".

Der Kodex scheint fast dem Erlanger Evangeliar etwas näher zu stehen als der soeben besprochenen Handschrift: denn neben den Vogelköpfen, die wir bereits erwähnten, zeigt er auch Flechtwerkmuster als Füllung in den meist gelblichen oder blauen Rechtecken des Initialstammes, ferner die grüne Grundierung mit gelber Zeichnung, während die blaue

Grundierung mit weißem Ornament nur erst gelegentlich Verwendung findet. Doch läßt sich dies nicht sicher ausmachen, die Form des „Q“ würde eigentlich auf spätere Zeit deuten.

Es ist noch die Frage zu erörtern, ob nicht eventuell die Würzburger Evangeliare in Würzburg selbst entstanden sind. Stammt doch das eine wahrscheinlich aus dem Stifte Neumünster und befand sich das andere schon zu Zeiten des Bischofs Heinrich im Besitz des Domes. Außerdem existiert in der Würzburger Universitätsbibliothek ein Evangeliar — ebenfalls aus der Würzburger Dombibliothek — das sich in den Kanonestafeln und Evangelistenbildern als eine späte Kopie des letztgenannten Evangeliars zu erkennen gibt. Ich glaube trotzdem diese Frage verneinen zu müssen. Denn zunächst spricht gerade der unvollendete Zustand von Mp. theol. fol. 66 gegen die Entstehung der Handschrift in Würzburg. Die späte Kopie aber besagt nichts, da wir wissen, daß der Kodex bereits um das Jahr 1000 in Würzburg war. Daß der Bischof Heinrich als Entlehner des Verceller Sakramentars, das reichere Evangeliar, das er mit einem kostbaren Einband versehen ließ, auch erst aus Fulda bezogen hätte, ist nicht anzunehmen, da sonst die Verse irgendwie auf eine Widmung des Buches von Seiten des Bischofs anspielen würden. Überzeugender aber sind folgende Überlegungen: Im frühen Mittelalter bildete Fulda für das mainfränkische Gebiet im Bereich des gesamten Bildungswesens das Hauptzentrum, von wo Anregungen in die nähere und weitere Umgebung ausstrahlten. In der Schrift können wir infolge des reichlicher erhaltenen Materials dies genauer erkennen. Für die Malerei fehlt es eben fast ganz an Denkmälern. Da uns nun einerseits bezeugt ist, daß in Fulda speziell im IX. Jh. die Buchmalerei in hoher Blüte stand, wir anderseits einen Kodex aus ottonischer Zeit besitzen, der eine Fuldaer Arbeit ist und sich durchaus an die sicherlich im mainfränkischen Gebiet entstandenen Evangeliare anschließt, so spricht alles dafür, daß die Handschriften ihren künstlerischen Schmuck in Fulda erhielten. Ob eventuell in Fulda geschulte Künstler später in Würzburg tätig waren, wissen wir nicht und können auf Grund der wenigen Denkmäler nichts darüber aussagen; aber selbst dann wären die Malereien der Fuldaer Schule zuzuweisen.

Fig. 32 Aus dem Würzburger Evangeliar, fol. 165a

Und wie ist es in ottonischer Zeit? Da entlehnt Bischof Heinrich von Würzburg ein Sakramentar aus Fulda auf Lebenszeit. Daraus kann man wohl schließen, daß die eigene Produktion gering war; vollends, da die Hannoveraner Handschrift, die deutliche Hinweise auf Würzburg enthält, anscheinend auch in Fulda ausgemalt wurde. Also auch in ottonischer Zeit weist alles auf Fulda, gar nicht zu reden von dem reichen gleichzeitigen gesicherten Material. In der karolingischen Zeit war jedoch die Produktion von Miniaturhandschriften noch in weit höherem Maße an bestimmte einzelne Zentren gebunden.

5. Abgrenzung dieser Handschriften gegen die Adagruppe

Es handelt sich nunmehr darum, über das Verhältnis der eben besprochenen Evangeliare zu den Handschriften der sogenannten Adagruppe Klarheit zu gewinnen. Das Vorkommen einer Ada in Fuldaer Urkunden ist doch zu nichtssagend, als daß man daraufhin den Adakodex und alle im weitesten Sinne stilistisch verwandten Handschriften in Fulda lokalisieren könnte. Alle diese Handschriftengruppen an einem Ort entstanden zu denken, wie dies Swarzenski[70]) vorschwebte, verbieten überdies die zwischen ihnen bestehenden stilistischen Verschiedenheiten, worauf schon Haseloff[71]) hingewiesen hat.

Was zunächst auffällt, ist der bereits oben näher charakterisierte rechtwinklige obere Abschluß der Evangelistenbilder bei unseren Handschriften. Daß dies nicht etwa eine belanglose Kleinigkeit ist, sieht man am besten an der Zähigkeit, mit der selbst die spätesten Nachzügler der Adagruppe in anderen Schulen an der Anordnung der Evangelisten unter einem Rundbogen festhalten. Anderseits ist das Motiv der Adaschule nicht durchaus fremd, vielmehr findet es sich auf Elfenbeinen, die den Stil der Adagruppe zeigen[72]). So erscheint in der Mitte eines Elfenbeines in der Bodleiana in Oxford Christus unter einer derartigen Säulenstellung. Auch auf der in Paris befindlichen, zum Wiener Dagulfpsalter gehörigen Elfenbeinplatte kehrt das Motiv als architektonische Hintergrundsfüllung wieder[73]). Daß man diese Form aus den Elfenbeinen in die Miniaturen hinübergenommen, ist nicht sehr wahrscheinlich. Vielleicht führte der breite Ornamentstreifen, der im Harley- und Soissons-Evangeliar das ganze Bild im Rechteck einrahmt und mit der Säulenstellung schlecht zusammengeht, zu dieser Lösung, die beim Bild der Verehrung des Lammes im Soissons-Evangeliar (fol. 1 b) bereits vollzogen ist[74]).

Auch in der Gewandbehandlung sind die Fuldaer Kodizes von denen der Adagruppe verschieden. Der Matthäus und teilweise auch der Markus des Erlanger Kodex gehen noch am meisten auf die Tendenzen der Adagruppe ein, die übrigen Evangelisten zeigen kaum noch etwas von dem dekorativen Linienspiele. Die Gewandung liegt eng am Körper an, die Säume zeigen ruhige Abschlüsse, das ganze Gewand wird in festen, großen Flächen gegeben, die die Hauptakzente des darunter befindlichen Körpers klar hervorheben. Die Kopftypen sind gleichfalls andere geworden. An die Stelle der etwas faden „puerilen" Jünglingsköpfe mit dem schmalen, langgestreckten Oval sind zumeist bärtige, ausdrucksvolle, mehr kreisrunde Greisenköpfe getreten. Die beiden Jünglingsköpfe im Würzburger Kodex sind in allem die Gegenstücke zu den Greisenköpfen im Erlanger Evangeliar. Eine nähere Beschreibung der Typen gaben wir bereits oben. Wieder zeigt der Kopf des Matthäus des Erlanger Evangeliars noch am meisten Verwandtschaft mit den in der Adagruppe üblichen Formen. Man vergleiche ihn mit dem Kopf des Matthäus im Soissons-Evangeliar, speziell die Form des Bartes, gegenüber den anderen Köpfen des Erlanger und Würzburger Evangeliars.

Nun sind Köpfe von einer solchen Kraft des Ausdruckes sicherlich nicht in Fulda erfunden, sondern Vorbildern entlehnt. Die gleichen Typen begegnen im Apsismosaik von

[70]) Regensburger Buchmalerei S. 6, 7.

[71]) Göttinger gelehrte Anzeigen 1903 Nr. 11 S. 879 ff.

[72]) Goldschmidt im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen Bd. 26 S. 47 ff.

[73]) Über die Entstehung des Motivs vergl. Goldschmidt ebendort.

[74]) Bei der Adaschule verläuft die Entwicklung anscheinend folgendermaßen: Zuerst zwei durch Halbkreisbogen überspannte Säulen (Adakodex), dann an die Bogen an beiden Seiten farbige Zwickel angesetzt, so daß das Bild geradlinig abschließt (Abbéville-Evangeliar), schließlich um das ganze Bild im Rechteck ein breiter Ornamentstreif gelegt (Harley- und Soissons-Evangeliar).

San Cosma e Damiano in Rom. Zunächst findet sich dieselbe Kopfform, ferner die von horizontalen Furchen durchzogene Stirn, die scharfe Markierung der Nasenwurzel, die großen Augen mit der starken Schweifung der Augenbrauen, die gleiche Form der Nase, der charakteristische Zug, der von der Nase zu den Mundwinkeln läuft, der herabfallende Schnurrbart und die gleiche Kinnpartie. Anscheinend ist dieser Kopftyp im Kuppelmosaik von S. Giovanni in Fonte in Ravenna (425—30) vorgebildet. (Mir liegt nur eine Gesamtaufnahme der Kuppel vor.) Besonders der Kopf des Jakobus Zebedäus weist Ähnlichkeiten auf, doch erscheint gegenüber den Köpfen von S. Cosma e Damiano die Wirkung weniger konzentriert, das Gesicht nicht durch Linien so straff zusammengenommen, sondern, da noch mehr Gewicht auf die optischen Erscheinungswerte gelegt ist, in den Formen aufgelöster. Sollte die letzte Beobachtung einer genaueren Überprüfung standhalten, so wäre damit der orientalische Ursprung der Typen so gut wie bewiesen, was gerade in die Gesamtcharakteristik der Adagruppe sich vortrefflich einfügen würde. Man darf dann wohl die Änderung in den Motiven der Gewandung auch auf Einflüsse von dieser Seite zurückführen. Hier möchten wir auf die dem aus Fulda stammenden Sakramentar in Rom (Cod. Vat. lat. 3806) vorgebundenen Kanonestafeln aufmerksam machen, deren ornamentale Motive zum größten Teile mit denen der Adagruppe übereinstimmen. Diese sind bekanntlich durch orientalische Denkmäler inspiriert, während letztere wieder vielfach auf der spätantiken Kunst fußen. In der Adagruppe meines Wissens bisher nicht belegt, ist das Motiv des durch Früchte unterbrochenen Blattkranzes, das sich in den genannten Kanonestafeln findet. Der gleichen Dekoration begegnen wir im Mosaik der Decke des Chorquadrates von S. Vitale in Ravenna.

Auch in koloristischer Hinsicht gehen die Fuldaer Kodizes eigene Wege. Starke, ungebrochene Lokalfarben werden ohne Rücksicht auf ihre gegenseitige Wirkung nebeneinander gesetzt, so daß oft eine fast barbarische Buntheit entsteht. Während die Adagruppe, bei aller Vorliebe für starke Lokalfarben, diese doch stets harmonisch gruppiert, ja vielfach koloristische Feinheiten erstrebt. Daß die Initialen mit denen der Adagruppe nicht übereinstimmen, haben wir bereits oben hervorgehoben. Um die Unterschiede nochmals kurz zu charakterisieren, finden wir statt des graziösen Linienspieles der Initialen der Adagruppe mit den gitterartig fein ausgezogenen Endigungen gröbere Formationen mit stärkeren angelsächsischen Anklängen, über die wir bereits weiter oben eingehender sprachen. Dies tritt auch in der Färbung, namentlich der Endigungen der Initialen hervor. Eine Parallelerscheinung hierfür bildet die Schrift der Kodizes, auf die das insulare Vorbild ungleich mächtiger gewirkt hat. Die Komposition der Initiale „In“ des Erlanger Kodex findet sich zwar auch im Godescalc-Evangeliar, doch zeigt gerade ein Vergleich dieser beiden Initialen, wie unmöglich es ist, die beiden Handschriftengruppen an einem Ort entstanden zu denken. Denn das bedeutend frühere Godescalc-Evangeliar bringt die insularen Motive bereits selbständiger verarbeitet, während sie der Erlanger Kodex noch ziemlich rein bewahrt hat[75]). Im Erlanger Evangeliar ist noch der rechteckige Ornamentrahmen um die Initialseiten vorhanden, der jedoch stets im Gegensatze zur Adagruppe nur ein Motiv aufweist, das fol. 20a allerdings farbig differenziert erscheint. Neu ist dann ferner die teilweise grüne Färbung des Initialgrundes mit gelber Zeichnung. Im Würzburger Kodex tritt dann das weiße

[75]) Charakteristisch auch, daß die Teilung des Initialstammes, die im Godeskalk-Evangeliar noch vorhanden ist, bei den späteren Handschriften der Adagruppe nicht mehr begegnet. Dagegen bewahren sie die Fuldaer Evangeliare und der gleich zu besprechende Codex Ingolstadiensis.

sternartige Muster auf blauem Grunde hinzu, das auch in die Füllung des Initialstammes übergeht.

Bereits weiter oben deuteten wir kurz darauf hin, daß in einer Handschrift die den Fuldaer Kodizes eigentümliche Initialgrundierung vorkommt. Es ist dies der Codex Ingolstadiensis[76]) der Münchener Universitätsbibliothek (Ms. 29 fol.). Das Evangeliar besitzt nur noch zu Beginn des Markus- und Lukas-Evangeliums Initialseiten, und zwar fol. 15 a die Initiale „In", fol. 52 b die Initiale „Q" in der mehr kreisrunden Form. Der Schaft der Initiale „J" ist in einzelne ornamentierte Rechteckfelder zerlegt. In der Mitte und am Ende des Initialstammes finden sich Brustbildmedaillons, die bekanntlich in Fulda nie begegnen. Die Endigungen der Initiale laufen in Bandschlingungen aus. Die obere entspricht durchaus der der Initiale „J" fol. 102 a des Erlanger Kodex, nur fehlt dort oben das Auslaufen in Tierköpfe, an deren Stelle vielmehr die kleinen Blätter erscheinen, die die Initiale des Cod. Ingolst. an etwas tieferer Stelle verwertet und in die Reihen der Tiere hineinragen läßt. Am interessantesten ist jedoch für uns der Grund der Initiale „M", der die pflanzlichen Bildungen entnommenen grün-gelb-weißen Federspiele auf braunrotem Grunde zeigt.

Die Handschrift ist ganz in Unzialen geschrieben, jedoch verrät der Duktus, wie schon v. Dobschütz bemerkt, deutlich die relativ späte Entstehung. Dobschütz wollte (anscheinend infolge der Brustbilder fol. 15 a) die Handschrift in die Zeit Karls des Kahlen setzen, neigt jedoch im Nachtrage mehr einer früheren Datierung zu. Wir werden etwa das erste Drittel des IX. Jahrhunderts als Zeit der Entstehung des Kodex anzusehen haben, um so mehr, als v. Dobschütz bereits anmerkt, daß das Evangeliar textlich mit den späteren Handschriften der Adagruppe (dem Evangeliar von Abbéville usw.) die größte Übereinstimmung zeigt. Den Kodex in Fulda selbst entstanden zu denken, geht nicht an. Vielmehr scheint der Fall so zu liegen: Wie wir im Erlanger Evangeliar beobachteten, zeigt die Fuldaer Ornamentik zunächst mehr insularen Einfluß. Im Codex Ingolstadiensis finden wir diese Richtung nicht vertreten. Wahrscheinlich hat aber eine dem Ingolstadiensis verwandte Handschrift die Veränderung in der Ornamentation der Fuldenser Handschriften bewirkt. Leider können wir zurzeit nicht sagen, von wo dieser Einfluß ausging.

Zum Schlusse möchten wir nur noch den Kodex Wittechindeus mit heranziehen. Von den späten Nachkömmlingen der Adagruppe in anderen Schulen unterscheidet er sich schon durch den Stil, abgesehen von seiner farbigen Erscheinung und der charakteristischen Rahmung der Evangelistenbilder. Ihnen allen ist die „geradlinie, trockene Zeichnung in der Gewandmodellierung"[77]) eigen, und damit Hand in Hand gehend eine Verkümmerung der alten Gewandmotive, denen alles Leben fehlt, sowie eine rein flächenhafte Wirkung der Figuren[78]). Dagegen verläuft beim Kodex Wittechindeus die Modellierung des Gewandes in Kurvenlinien, die nicht wie bei den eben erwähnten Kodizes das Gewand in kleinlicher Weise gänzlich überziehen, sondern nur die Hauptakzente markieren und dennoch die ganze Fläche ornamental beleben. In den Figuren spricht sich ferner ein weit größeres Empfinden für die dreidimensionalen Werte der Erscheinung aus. Vor allem aber ist es auffallend, wie nahe man hier den Intensionen der Adagruppe in der Wirkung der Gewandmassen gekommen ist. Es geht dies weit über das hinaus, was der Erlanger und Würz-

[76]) E. v. DOBSCHÜTZ, Studien zur Textkritik der Vulgata. Leipzig 1894. Mit 2 Tafeln im Lichtdruck, darunter die Initialseite fol. 15 a.

[77]) SWARZENSKI, Repertorium XXVI, ca. S. 479.

[78]) Man vergleiche die Zusammenstellung der vier Johannesbilder bei HASELOFF, Egbert-Psalter, Taf. 61.

burger Kodex in dieser Hinsicht boten. Wir müssen daher wohl ein Zurückgreifen auf ältere Vorbilder, die vor dem Erlanger Kodex liegen, annehmen, da, wie wir sahen, eine direkte Tradition nicht vorhanden war, vielmehr die Entwicklung sich immer mehr von den Stilprinzipien der Adaschule zu entfernen schien. Daß es sich hier nicht etwa um eine einmalige Kopie eines älteren Originals handelt, geht daraus hervor, daß wir den gleichen Stil in derselben Zeit in anderen Fuldaer Arbeiten antreffen, die unabhängig von diesem Kodex entstanden sind.

Dies gestattet dann auch einen Rückschluß auf die Datierung des Erlanger und der beiden Würzburger Evangeliare. Daß dieselben von dem Atelier, in dem die Kodizes der Adagruppe entstanden und nicht etwa nur von gleichen orientalischen Vorbildern abhängig sind, erscheint mir sicher. Beweisend ist die gänzliche Übereinstimmung in der Ausstattung: Der Schmuck der Kanonesbögen mit der Anordnung der Evangelistensymbolen in den Zwickeln und der gleichen Art der Ornamentik, das große Format der Handschriften und die Anordnung der Schrift in zwei Kolumnen; schließlich auch der beim Erlanger Kodex noch erhaltene ornamentierte rechteckige Rahmen um die mit Initialschmuck versehenen Seiten. Als einigermaßen gesichert darf noch gelten, daß sich die Handschriften den entwickeltsten Kodizes der Adagruppe anschließen, was besonders aus der Behandlung der Kanonestafeln (Säulen, Anordnung der Evangelistensymbole usw.) ersichtlich ist. Diese Vorbilder fallen etwa in das erste Jahrzehnt des IX. Jhs. Sehen wir nun, wie sich im Erlanger und Würzburger Evangeliar schon eine gewisse Abkehr von den Prinzipien der Adagruppe vorbereitet und bringen zugleich die Jahre in Anrechnung, die bis zur erstmaligen Übernahme verstreichen mochten, so können wir den Erlanger und Würzburger Kodex nicht vor der Mitte des Jahrhunderts entstanden denken[79]). Eine Datierung in das dritte Viertel des IX. Jhs., etwa gegen 870, möchte ungefähr das Rechte treffen. Eine geringe Zeitdifferenz dürfen wir wohl auch zwischen dem Erlanger und Würzburger Evangeliar annehmen.

Der paläographische Befund spricht nicht gegen eine solche Ansetzung. Traube bemerkt zwar gelegentlich in der Regula S. Benedicti, daß man bald nach der Mitte des Jahrhunderts im mainfränkischen Gebiete aufgehört habe, insular zu schreiben. Doch darf diese Annahme durchaus nicht als gesichert gelten. So besitzt beispielsweise der Erlanger Kodex, der, wie wir oben sahen, sicherlich vor den Würzburger Handschriften entstanden ist, nur in den ersten beiden Evangelien insulare Schrift, während die beiden Würzburger Evangeliare dieselbe durchgehends zeigen. Die Priorität des Erlanger Evangeliars folgt auch daraus, daß die angelsächsische Schrift im Kodex noch verhältnismäßig rein auftritt, während sie in den Würzburger Kodizes durch die karolingische Minuskelschrift leicht modifiziert erscheint (Fig. 28, 31).

III. Die Denkmäler der Fuldaer Buchmalerei der ersten Hälfte des IX. Jhs.

1. Rabani Mauri „liber de laudibus sanctae crucis“

War es uns möglich, an einer Reihe von Handschriften die Entwicklung der Fuldaer Miniaturmalerei von der Mitte des IX. Jhs. bis zum Anfang des XI. Jhs. annähernd zu erkennen, so trübt sich unser Blick, wenn wir versuchen, über die Mitte des IX. Jhs. hinaus

[79]) SWARZENSKI, Regensburger Buchmalerei, S. 6, „erstes Drittel“. HASELOFF a. a. O. neigt ebenfalls mehr einer späteren Datierung zu.

in frühere Zeiten vorzudringen. Die Schwierigkeit liegt nicht sowohl an dem Mangel an Material für diese Epoche, als vielmehr an der Erhaltung und Verwendbarkeit desselben.

Da sind zunächst die Illustrationen zu dem Werke des Rabanus Maurus „liber de laudibus s. crucis“[80]), an die man sofort denkt, wenn von karolingischer Miniaturmalerei in Fulda die Rede ist. Julius v. Schlosser hat im Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses

Fig. 33 ½ Aus dem Rabanus-Kodex in Wien: Überreichung des Buches an den Papst

eingehende Untersuchungen auf Grund der Handschriften in Wien (Hofbibliothek Cod. 652) und Rom (Cod. reg. Christ. lat. 124), besonders in philologischer Hinsicht geführt, so daß wir uns hier auch in der Beschreibung kurz fassen können. Wie v. Schlosser ebendort bewiesen hat, muß „die eigentliche Ausgestaltung und Verbreitung des Werkes“ in die Dreißiger- und Vierzigerjahre des IX. Jhs. fallen.

Wir wollen hier keine Aufzählung des gesamten Materials geben. Zum Teil ist dies ja schon von Clemen und v. Schlosser getan, auch kommen für uns ja nur diejenigen Handschriften in Betracht, in denen die Widmungsbilder enthalten sind. Uns interessiert vor

[80]) Vgl. CLEMEN a. a. O. S. 126 ff. v. SCHLOSSER a. a. O. S. 1 ff. LEITSCHUH a. a. O. S. 318 ff.

allem die Frage: inwieweit können die uns bekannten Illustrationen ein Dokument für den damaligen Stand der Miniaturmalerei im Kloster Fulda abgeben?

Wir geben zunächst eine kurze Beschreibung der künstlerischen Ausstattung des Werkes[81]), indem wir im übrigen — besonders für die symbolischen Figuren — auf v. Schlosser verweisen.

Dem Werk gehen zwei Widmungsbilder voraus, die quadratische Form besitzen und von einem oder zwei farbigen Streifen gerahmt werden, deren äußerster zumeist die erklärende Inschrift trägt. Das erste Bild zeigt rechts einen Bischof frontal auf polster-

Fig. 34 Aus dem Rabanus-Kodex der Vaticana: Überreichung des Buches an den Papst

bedeckter Bank sitzend. Die linke Hand preßt ein Buch gegen die Brust, die rechte ist segnend nach links ausgestreckt, von wo Rabanus Maurus in gebückter Stellung herannaht, sein Werk mit beiden Händen vor sich haltend. Er wird von Albinus geführt, der ihm den rechten Arm über die Schulter legt und die Linke wie zum Gruß geöffnet vorstreckt. Das zweite Bild (Fig. 33, 34) zeigt in der Mitte den Papst auf polsterbedeckter Bank in Dreiviertelprofil nach rechts gewendet. Er neigt den Körper etwas nach rechts hinüber und streckt zugleich die rechte Hand dem von rechts herannahenden Raban, dem Überbringer

[81]) Abbildung des Wiener und Römischen Kodex bei v. SCHLOSSER a. a. O. Die Widmungsbilder der römischen Handschrift bei HASELOFF, Egbert-Psalter, Taf. 62. Die durch den Brand sehr mitgenommenen Blätter im Turiner Kodex abgebildet bei GORRINI, L' incendio della Bibl. di Torino 1905. Zwei Abbildungen aus dem Kodex 223 in Amiens in Bibl. de l'École des chartes 1904 Bd. 65. Abbildung des Widmungsbildes im Kodex 379 des Trinity College in Cambridge in Illustrated Catalogue of Illuminated Manuscripts (BURLINGTON, Fine Arts Club). London 1908, Taf. 27.

des Buches, entgegen[82]). Die linke Hand ruht auf dem linken Knie; der linke Fuß ist etwas zurückgesetzt. Links hinter dem Papst stehen zwei Diakone, deren Haltung in den einzelnen Handschriften verschieden ist.

Demnächst erscheint der Kaiser Ludwig der Fromme, in ganzer Figur, en face stehend (Fig. 35). Die linke Hand ruht auf dem zur Seite gestellten Schilde, während die rechte den Kreuzesstab oben umfaßt. Er ist bartlos dargestellt mit gelbem Helm und reifenförmigem Nimbus. Es folgt Christus[83]) in der Stellung des Gekreuzigten ohne Angabe der Wundmale (Fig. 36). Er ist mit starkem Backenbart und Kreuznimbus gegeben; um die Hüften legt sich ein seitwärts geknüpfter kurzer Schurz. Das rechte Bein ist etwas über das linke geschoben, die Füße sind nach auswärts gekehrt, die den Rahmen überschneidenden Hände weit geöffnet. Ein anderes Blatt zeigt in den beiden oberen, durch ein Kreuz gebildeten Quadraten zwei Seraphim, in den unteren zwei Cherubim (Fig. 37). Die mit Nimben gezierten Seraphim besitzen drei Paar Flügel, die außer dem Kopfe nur die Füße und Hände hervorsehen lassen. Die Cherubim sind ohne Nimben mit einem Paar horizontal gestellter Flügel gegeben. Sie tragen über dem Gewande, das nur den Hals, die Unterarme und Füße frei läßt, einen weiten Mantel geschlungen. Die Arme mit den geöffneten Händen sind seitwärts erhoben. Auch die Verehrung des Lammes finden wir dargestellt. In der Mitte des Bildes erscheint mit Kreuznimbus und Widderhörnern das Lamm. An den vier Seiten sind die Evangelistensymbole über Spruchbändern angeordnet, die die Anfangsworte der Evangelien enthalten. Endlich zeigt das letzte Bild Rabanus vor dem Kreuze kniend, zu dem er den Blick emporrichtet, während er die Hände anbetend vorstreckt (Fig. 38).

In der Komposition dieser Szenen stimmen die Kodizes, soweit ich sie habe nachprüfen können, überein. Nur zeigen der Kodex in Amiens[84]) (Nr. 223) und Cambridge[85]) (Trinity College Nr. 379) beim Bild der Überreichung des Buches an den Papst einen dreiteiligen Arkadenbogen. Dieser war anscheinend nicht ursprünglich geplant. Denn abgesehen davon, daß die Würzburger und römische Handschrift ihn nicht besitzen, stört er bei dem Cambridger Bilde die Stellung des zweiten Diakonen empfindlich. Der Kodex in Amiens weicht diesem Übelstande dadurch aus, daß er den zweiten Diakonen einfach unterdrückt und so nur je eine Figur unter einem Arkadenbogen anordnet. Doch wirkt auch hier die Kollision der Hände und des Buches mit der Säule unangenehm und wenig ursprünglich, indem ja der wichtigste Punkt im Bilde dadurch beeinträchtigt wird. Ob diese Änderung an einem in Fulda selbst verfertigten Kodex oder in einem andern Atelier vorgenommen ist, kann nicht mit voller Bestimmtheit gesagt werden. Ich neige der letzteren Ansicht zu, um so mehr, als das Bild im Kodex in Amiens — soweit die Abbildung ein Urteil zuläßt — mit seiner feinen minutinösen Durchführung (man beachte besonders die Kasula des Papstes) im schroffen Gegensatze zu den breit hingesetzten Flächen, wie sie der Wiener und römische Kodex zeigen und selbst die im X. Jh. in England entstandene Kopie der Cambridger Handschrift noch durchfühlen läßt.

[82]) Hier geringe Differenzen: In Wien und Amiens faßt er das Buch, in Rom ein Zwischenraum; wohl nur, weil hier der Bildraum größer ist.

[83]) In der römischen Handschrift ist das betreffende Blatt einer späteren Restauration unterzogen, die sich jedoch im wesentlichen auf den Grund des Bildes beschränkt (vgl. die Buchstaben auf Christi Körper mit denen des übrigen Blattes).

[84]) a. a. O. S. 355 ff. Der Kodex gehörte, wie aus Eintragungen hervorgeht, dem heiligen Raoul, Erzbischof von Bourges (840—866) und wurde von diesem St. Sulpice à Bourges geschenkt.

[85]) a. a. O. S. 10 Nr. 22. Beschrieben von JAMES im Catalogues of the Western M. S. S. at Trinity College, Cambridge.

Fig. 35 Ludwig der Fromme

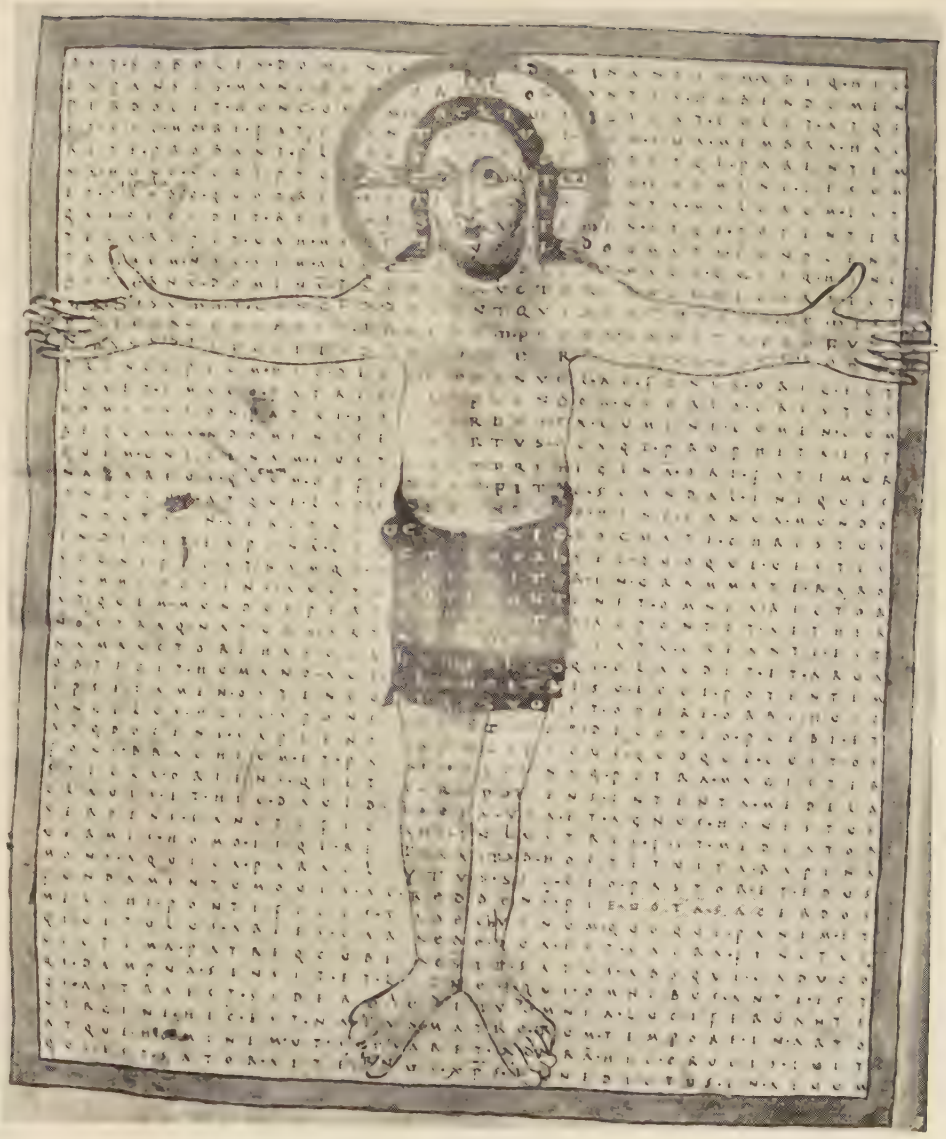

Fig. 36 Christus am Kreuz

Wien, Hofbibl. Cod. 652. Rabani „de laudibus sanctae crucis“

Damit kämen wir zu der schwierigen Frage: dürfen wir den Wiener oder römischen Kodex als eine Originalausfertigung ansehen? Der Wiener Kodex soll aus dem Stephanskloster in Würzburg stammen[86]). Er zeigt jedoch eine so grobe Ausführung[87]), daß die Frage, ob er eine Kopie in einem fremden Atelier oder schlechte Fuldaer Werkstattarbeit ist, undiskutabel erscheint. Immerhin ist bemerkenswert, daß die Modellierung der Gewandung durch breit aufgesetzte, konturlose Linien erfolgt. Der römische Kodex hat durch die verschwenderische Pracht der Ausstattung mit Purpur ein gewisses Recht, für eine Originalausfertigung gehalten zu werden. Das an den Papst gesandte Exemplar ist es jedoch nicht, wie bereits v. Schlosser bemerkt hat.

An der Herstellung des römischen Kodex sind zwei ganz verschiedene Hände beteiligt gewesen. Dem handwerksmäßigen Künstler gehören die beiden Widmungsbilder und das Bild des Königs; der andere, besonders ein viel besserer Zeichner, hat Christus, die Cherubim und Seraphim, die Verehrung des Lammes und Raban vor dem Kreuze kniend gemalt. Auch in der Färbung zeigt sich, soweit ich mich erinnere, dieser Unterschied. Die Widmungsbilder sind ohne Gefühl für Struktur und Zusammenhalt der Massen und ohne zeichnerische Belebung im einzelnen gegeben. Die Behandlung der Gesichter ist unsicher, mit einigen schlecht gegebenen Tupfen auf den Backen. Die Behandlung des hinter dem Papste stehenden Diakons setzt eigentlich ganz andere Stilprinzipien voraus (das Bein wird durch die Gewandung modelliert).

Ganz anders zeichnet der zweite Künstler. Hier ist mit viel mehr Sicherheit und Energie im Strich die Form herausgebracht und zusammengehalten. Die Leblosigkeit und der schlaffe Aufbau der Körper ist gewichen, Köpfe und Finger scheinen gegenüber den formlosen Gebilden der Widmungsbilder von innerem Leben durchdrungen. Die höchste Leistung bilden die Figuren der Cherubim, die mit dem wahrhaft klassischen Wurfe ihrer Gewandung die Erinnerung an antike Viktorien unwillkürlich wachrufen.

Die zuletzt besprochenen Bilder sind in der ganzen Auffassungsweise wie in der Technik denen des Wiener Kodex verwandt, wenn auch die geringe Mache der letzteren dies nicht auf den ersten Blick verrät. Wir haben sie demnach als Beispiele eines Stiles der Fuldaer Miniaturmalerei anzusehen, der vor den von der Adaschule beeinflußten Malereien liegt. Ein Versuch, zwischen diesen beiden Strömungen die verbindenden Glieder aufzuweisen, muß angesichts der Lückenhaftigkeit des Materials scheitern. Ja die Stilprinzipien, in denen die Malereien der Rabanushandschriften wurzeln, sind von denen der Adaschule sehr verschieden. Zunächst dürfen wir wohl auf Grund der Bilder des Königs und der Cherubim einen antiken Einschlag vermuten. Ferner ist aber auch die Auffassung der Gewandfiguren eine durchaus andere. Gegenüber der aufregenden Wirkung der Gewandung der Figuren der Adaschule herrscht hier Ruhe in den Faltenzügen, besonders in den Konturen der Säume, die vielmehr eine Vorliebe für gradlinige Abschlüsse bekunden. Auch die Kopftypen sind verschiedene.

Haseloff[88]) hat bereits auf die teilweise Übereinstimmung der Widmungsbilder der Rabanushandschriften mit denen im Gerokodex in Darmstadt sowie im Egbertpsalter in Cividale hingewiesen. Die ältesten bekannten Beispiele dieser Art von Kompositionen

[86]) Katalog d. Miniaturenausstellung Wien 1901 S. 10.

[87]) Dies lehrt besonders ein Vergleich der Seraphim und Cherubim im römischen Kodex. v. Schlosser wollte in dem Wiener Kodex gegenüber dem Römischen eine „geübtere Hand“ erkennen, doch ist dies nur die Routine eines Stümpers.

[88]) Egbert-Psalter S. 128 ff.

finden sich in den Rabanushandschriften. Doch ist damit noch nicht gesagt, daß sie in Fulda entstanden sind, sehr wohl können sie, was auch Haseloff hervorhebt, älteren Vorlagen entlehnt sein. Haseloff nimmt ferner an, daß die Bilder des Gerokodex und Egbertpsalter möglicherweise nicht direkt von den Rabanushandschriften abstammen und meint, die Vorlage der Kompositionen sei im weiteren Kreise der Adaschule zu suchen[89]). Diese Annahme scheint mir verfehlt. Denn abgesehen davon, daß die Rabanushandschriften, wie

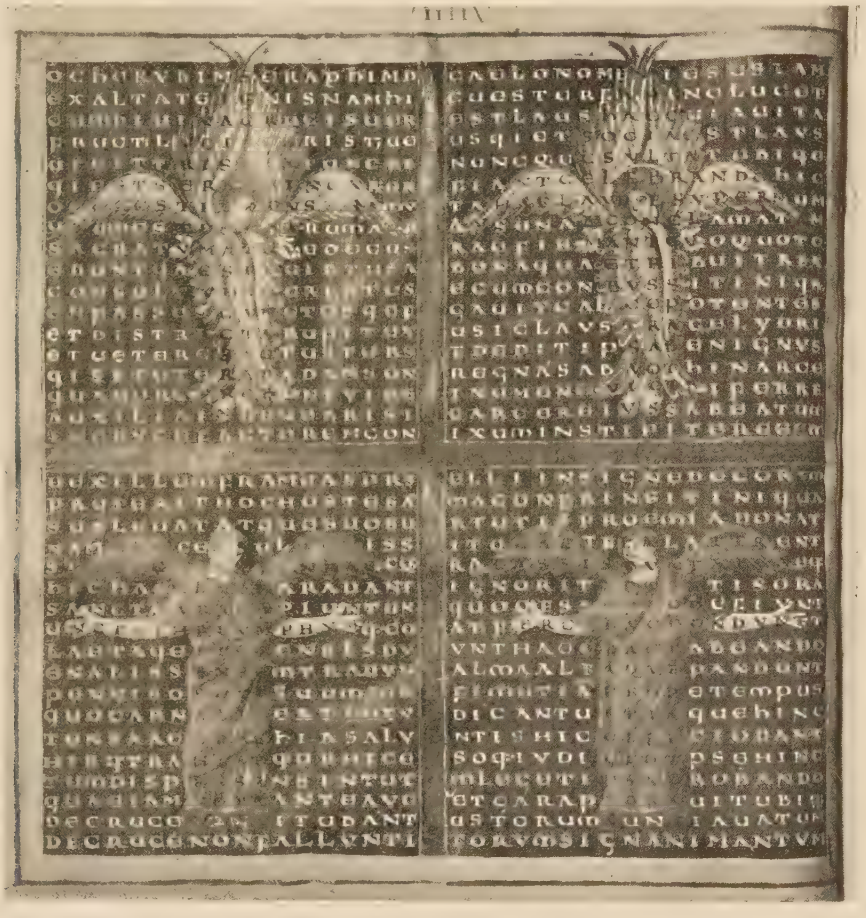

Fig. 37 Aus dem Rabanus-Kodex in Rom: Die Cherubim und Seraphim

wir soeben hervorhoben, im Stil gar keine Übereinstimmung mit Werken der Adaschule zeigen, — auf die man doch bald darauf in Fulda mit so gutem Verständnis eingeht — sprechen gewichtige literarische wie stilistische Gründe dafür, die Vorbilder in Tours zu suchen. Der enge Anschluß Fuldas an Tours ist ja genugsam bekannt und gerade für Raban und speziell sein „liber de laudibus s. crucis" mehrfach bezeugt. Widmet Raban doch das Werk den Tourer Mönchen und stellt das eine Bild ihn selber dar, wie er dem heiligen Martin sein Buch überreicht. Ferner ist uns überliefert, daß Raban und Hatto

[89]) Die direkte Abhängigkeit von den Rabanushandschriften sehr wohl möglich, ja durch die weite Verbreitung der Handschriften und die allerorten angefertigten Kopien äußerst wahrscheinlich. Den Egino-Kodex in Berlin möchte ich nicht, wie HASELOFF ebendort und SWARZENSKI a. a. O. S. 16 Anm. 13, so eng mit der Adagruppe und mit Fuldaer Arbeiten zusammennehmen.

nach Tours gesandt wurden. Letzteren möchte v. Schlosser als Maler der Vorlagen der Bilder in den Rabanushandschriften ansehen[90]). Diese Annahme stützt sich jedoch auf zu schwache Gründe, so daß wir sie ablehnen müssen. Denn wir wissen nur von seiner Vorliebe für die bildende Kunst[91]) „durch Rabans tadelnden Spott" und, daß Raban ihn als Mitarbeiter bei dem Werke nennt. Hätte er tatsächlich die Bilder entworfen, so würde dies wohl dabei vermerkt sein. So können wir seine Mitarbeiterschaft nur, was ja auch das Nächstliegende ist, auf den wissenschaftlich-literarischen Teil des Werkes beziehen.

Zu Tours passen sehr wohl die ruhigen Linien und die großen Flächen der Gewänder sowie die Erinnerungen an antike Vorbilder. Auch gerade Widmungsbilder sind in Tours häufig. Gewiß, die Abhängigkeit in stilistischer Beziehung geht nicht soweit, wie beispiels-

Fig. 38 Aus dem Rabanus-Kodex in Rom:
Rabanus vor dem Kreuze kniend (Detail)

weise in der sogenannten Schule von Corbie, doch darf man den, leider nicht ganz scharf zu fassenden Stil der Malereien der Rabanushandschriften als eine Vergröberung der Touronischen Arbeitsweise bezeichnen. Übereinstimmungen im Detail machen diese Annahme zur Gewißheit. Man vergleiche die Art der Komposition der Widmungsbilder der Rabanushandschriften mit denen des Boethiuskodex der Bamberger Bibliothek (H. I. IV. 12): wie die Figuren in der Fläche erscheinen, besonders die charakteristische Rahmung des Bildes, die nicht die Komposition fest umschließt, sondern oben und unten einen durch farbige Streifen ausgefüllten freien Raum läßt. Die Köpfe von Boethius und Symmachus zeigen den gleichen Typ wie der Christuskopf in dem Rabanuskodex. In der Bibel Karls des Kahlen wären die sitzenden Personen (fol. 30) mit dem Papst und Bischof (Heiligen) in der Rabanushandschrift, ferner die Greisenköpfe mit den Köpfen von Albinus und Martinus im Wiener Kodex, fol. 423 der Soldat links mit dem König Ludwig zu vergleichen. Übereinstimmend ist auch der einfache als Rahmen dienende Streifen, der beim Bilde der Seraphim und Cherubim im Wiener Kodex sogar den spezifisch touronischen Eckschnörkel besitzt.

[90]) a. a. O. S. 24, 25.

[91]) Hrabani carm. 38 (Poet. lat. II 296).

Swarzenski[92]) hat auf die Widmungsbilder zur Vita S. Amandi[93]) als für die Quellengeschichte der Rabanusbilder äußerst wichtig hingewiesen. Der illustrierte Kodex in Valenciennes (Cod. 502) entstammt zwar erst dem XI. Ih., doch ist das Werk zwischen 845—855 in St. Amand entstanden und der genannte Kodex ebendort ausgefertigt[94]). Selbst die Kopien des XI. Jhs. lassen noch die karolingischen Vorlagen erkennen. Doch muß man mit der stilistischen Beurteilung der Figuren, die unter großen Architekturkomplexen angeordnet sind, vorsichtig sein. Daß in karolingischer Zeit in St. Amand gemalt wurde, ist überliefert[95]). Uns scheint, nach den zwei Abbildungen zu schließen, die Schule unter touronischem Einflusse zu stehen. Finden sich auch keine genauen Übereinstimmungen mit den Widmungsbildern der Rabanushandschriften, so sind sie doch in der Art der Auffassung und Komposition sehr verwandt. Es ist daher sehr wohl möglich, daß sie beide einer gemeinsamen Quelle entstammen, als die wir Tours[96]) ansehen möchten.

2. Der Agrimensorenkodex der Vaticana

Zeigte sich in den Malereien der Rabanushandschriften nur ein gewisser antiker Einschlag, so stellt sich ein anderes Manuskript als direkte Kopie nach einem antiken Vorbild heraus. Es ist dies der Agrimensorenkodex in der Vaticana (Pal. lat. 1564)[97]). Der Schrift nach gehört der Kodex in die erste Hälfte des IX. Jhs., mehr gegen die Mitte zu[98]). Seine Entstehung in Fulda ist nicht altverbürgt, vielmehr läßt sich nur mit einiger Wahrscheinlichkeit sagen, daß sich der Kodex zu Anfang des XVI. Jhs. in Fulda befunden haben muß[99]). Bei dem regen Interesse und dem fleißigen Kopieren von antiken Schriften in karolingischer Zeit im Fuldaer Kloster ist es allerdings sehr naheliegend, die Handschrift auch dort entstanden zu denken. Das Namenverzeichnis auf fol. 150a von einer Hand des X. Jhs. gibt uns keine nähere Auskunft.

Wir erwähnen im folgenden nur diejenigen Miniaturen der Handschrift, die künstlerisch interessant sind (Taf. XII), denn eine Aufzählung aller den Text illustrierenden Bilder ist nur da am Platze, wo es sich um eine Publikation des Kodex handelt.

fol. 1a bringt in kreisrundem Rahmen das Brustbild des Imperators, darunter das nur in Konturen angelegte Bild des „supremi judicis", wie eine spätere Inschrift besagt. Das Bild fol. 2a zeigt in ovaler Anordnung den „Praeses consilii" mit acht anderen auf einzelen Bänken sitzenden und lebhaft gestikulierenden Männern. Von diesen tragen drei nur einen Mantel und lassen den Oberkörper halb entblößt, während die anderen unter dem Mantel die Toga tragen. Eine spätere Aufschrift sagt: „IX veralis de agrorum filibus s. consilii judiciique typus". fol. 3a zeigt, ebenfalls in ovaler Anordnung den Präses, der diesmal

[92]) Repertorium XXVI S. 493.

[93]) Mon. Germ. Poet. Carol. III Taf. I.

[94]) Ebenda S. 559. [95]) Ebenda S. 820.

[96]) Aus St. Amand stammt eine touronische Handschrift, die jetzt in der Pariser Nationalbibliothek liegt; ferner sind sowohl Tours wie St. Armand und Fulda Gründungen des Benediktinerordens.

[97]) Falk a. a. O. S. 38, 39, dort weitere Literaturangaben. Beissel, Vatikanische Miniaturen S. 3, 4 (VIII. oder IX. Jh.) Taf. II A. Abbildung von fol. 4a. Wickhoff, Wiener Genesis (X. Jh.) Abbildung des Kaiserbildes von fol. 1a S. 96 Fig. 19.

[98]) Freundliche Mitteilung von Dr. P. Lehmann in München.

[99]) Vergl. die Schriften der römischen Feldmesser, herausgegeben und erläutert von F. Blume, K. Lachmann und A. Rudorff. Berlin 1852, Bd. 2 S. 43—47. Hier wird die Identität des Kodex mit einer Handschrift festgestellt, die Sichard in seinem Codex Theodosianus, Basileae 1528 S. 174 als Codex Fuldensis aufführt. 1554 wurde die Handschrift von Adrian Turnebé in Paris herausgegeben in dem Werke: De agrorum conditionibus et constitut. limitum Siculi Flacci lib. primus etc. Parisiis 1554.

oben in der Mitte und nicht rechts zur Seite sitzt, wieder von acht Männern umgeben. fol. 4a sitzt rechts der Imperator auf hohem Stuhl, links der „Judex referens"; beide besprechen die Abfassung des Werkes. fol. 27b bringt die Darstellung eines von einer Mauer umgebenen Rundtempels, darüber einen Tempel mit vier Säulen in der Front. Besonders sei dann auch noch auf die fol. 121a befindliche Darstellung von Bäumen hingewiesen.

Das Brustbild des Imperators fol. 1a zeigt das verständnisvollste Eingehen auf den impressionistischen Stil der Vorlage. Zunächst werden, wie wir aus dem nur angelegten Bilde des Richters ersehen, mit gelblich lassendem Stift die orientierenden Linien gezogen, sodann wird die Farbe in großen Flächen aufgetragen, und schließlich die Modellierung sowie das Aufsetzen der Lichter durch breite, von keinerlei Konturen umzogene Striche gegeben. Besonders die Behandlung des Imperatorenkopfes läßt die rein malerische Auffassung dieses Stiles deutlich erkennen. Dazu kommt dann noch der koloristische Reiz des Bildes. Das Rot des Mantels und das Gelb der Rüstung rufen zusammen mit dem von braunem Haar umgebenen frischen Gesichte vor dem dunkelblauen Grunde, den ein rotbrauner Streif begrenzt, eine äußerst farbige Wirkung hervor. Desgleichen verdient die Wiedergabe der Bäume fol. 121a hervorgehoben zu werden (Fig. 42). Hier ist dadurch, daß die Zweige auf einem, gewissermaßen als Unterlage dienenden Tuschton aufgesetzt erscheinen, die flaumige Wirkung des Blattwerkes, wie es sich in der spätantiken Malerei findet, erreicht. Die übrigen figürlichen Bilder des Kodex zeigen den Stil insofern vergröbert, als sich in ihnen eine mehr zeichnerische Wiedergabe geltend macht. Die rein malerisch empfundenen Motive werden vielfach zu einem toten Spiel linearer Formen. Dies zeigt sich sowohl in der kleinteiligen, scharf akzentuierenden Behandlung der Köpfe, als besonders in der Motivierung der Gewandung, wo die zumeist spitz aufgesetzten Linien oft wie ein starres Gerippe wirken (man beachte besonders die Behandlung der Partie um das Knie, wo das Gewand gespannt erscheint).

Die Frage, in welcher Zeit die Vorlage des eben besprochenen Kodex entstanden ist, läßt sich aus der oben gegebenen Charakteristik des Stiles annähernd bestimmen. Sie muß in einer Zeit entstanden sein, in der der spätantike malerische Stil noch durchaus herrschend war; d. h. im IV. oder V. Jh.

Das Brustbild des Imperators kann uns vielleicht dazu helfen, diese Frage genauer zu entscheiden. In den Mosaiken des Umganges von Sta. Constanza in Rom, die dem zweiten Viertel des IV. Jhs. angehören, finden wir das Brustbild eines Jünglings, das stilistisch durchaus mit dem eben erwähnten Bilde zusammengeht: dieselbe impressionistische Auffassung, der gleiche scharfe Seitenblick, ein gleich weiter Ausschnitt der Figur. Dieser Fall ist nicht vereinzelt. Wenn wir die Wilpertsche Publikation der Katakombenmalereien durchblättern, finden wir eine Fülle verwandter Darstellungen. Bemerkenswert ist, daß diese alle (nach Wilpert) der ersten Hälfte oder der Mitte des IV. Jhs. angehören. Auch auf die Brustbilder in Medaillonform in der Grabkammer in Palmyra[100]), die der Mitte des III. Jhs. angehören sollen, sei zum Vergleich hingewiesen. Ferner könnten die antiken Glasmalereien, die ebenfalls dem IV. Jh. zugeschrieben werden, jedoch einen weit linearen Stil aufweisen, noch genannt werden[101]).

[100]) Abbildung bei Strzygowski, Orient oder Rom, 1901.

[101]) In Rom selbst wird zu Anfang des IX. Jhs. wieder die rein lineare Auffassung der Formen herrschend. Sehr charakteristisch ein Vergleich des Brustbildes in unserm Kodex oder in Sta. Costanza mit der Reihe der Brustbilder

Dieser Anschluß an spätantike Vorbilder in karolingischer Zeit ist durchaus nichts Befremdliches. DVOŘÁK hat in einer weitausgreifenden Kritik von ZEMPS Publikation der Münsterer Wandgemälde auf die stilistische Übereinstimmung dieser Gemälde mit den römisch-griechischen Malereien des zweiten Hälfte des VIII. Jhs. hingewiesen, vor allem jedoch den künstlerischen Umschwung, der sich um die Wende des VII. und VIII. Jhs. in Rom durch die Einwirkung griechischer Künstler vollzog und der gleichsam ein Wiederaufleben der künstlerischen Bestrebungen der justinianischen Zeit bedeutete, zum ersten Male in seinen Zusammenhängen klargelegt. So erst wird der große Einfluß dieses Stiles auf die nordische Malerei der Karolingerzeit verständlich.

Anscheinend hat auch in der Miniaturmalerei der Zeit ein Zurückgreifen auf Arbeiten des IV. Jhs. stattgefunden. Ein solches Werk ist der Cod. Vat. gr. 1291, der 814 entstanden, ein Original aus der zweiten Hälfte des III. oder aus dem IV. Jh. kopiert[102]). Daß man in Byzanz auch noch in späterer Zeit, speziell in der Psalterillustration, auf Denkmäler dieser Epoche zurückgriff, ist genugsam bekannt.

Es ist daher immerhin mit der Möglichkeit zu rechnen, daß unser Kodex nicht im Anschlusse an ein Original des IV. Jhs., sondern an eine in diese Renaissancezeit fallende Kopie entstanden ist. Ein sicheres Urteil läßt sich hierüber nicht abgeben, ist auch in diesem Falle ohne Belang.

Fig. 39 Aus dem Rabanus-Kodex in Genf: fol. 3b Kaiserin Judith (Detail)

3. Der Kommentar des Rabanus Maurus zu den Büchern der Judith usw.

Für die Entstehung des Agrimensorenkodex in Fulda zeugt, abgesehen von dem antiken Einschlag, den wir in den Malereien zum „liber de laudibus s. c." des Rabanus Maurus fanden, auch noch der künstlerische Schmuck eines andern Werkes des gelehrtes Abtes.

Es ist dies der Kommentar zu den Büchern der Judith, der Esther und der Makkabäer, den er der Kaiserin Judith, der zweiten Gemahlin Ludwigs des Frommen, widmete[103]).

im Mosaik, das über dem Eingange zur Kapelle des hl. Zeno in Sta. Prassede angebracht ist. Die Ausstattung dieser Kapelle fällt in die Jahre 817—824. Die Porträts zeigen hier nicht nur einen weit geringeren Ausschnitt der Figur, sondern lassen auch den energischen Seitenblick vermissen; vor allem aber sind sie durchaus auf Linien reduziert.

[102]) Vgl. FRANZ BOLL in den Sitzungsberichten der kgl. bayr. Akademie d. Wissensch. phil.-hist. Klasse 1899, Heft 1.

[103]) Das Widmungsgedicht abgedruckt in M. G. Poet. Lat. II 165 ff.

Judith starb 843. 847 erst wurde Raban, nach dem Tode Otgars, Bischof von Mainz; das Buch ist mithin noch in Fulda entstanden. Da man wegen der politischen Verhältnisse als sicher annehmen kann, daß die Widmung des Buches nicht in die letzten Lebensjahre der Kaiserin fällt, so bekommen wir als Terminus ante quem für die Entstehung des Werkes ungefähr das Jahr 840; nach unten bildet das Jahr 819, in dem Ludwig der Fromme Judith heimführte, die Grenze. Auch ist nicht anzunehmen, daß er den Kommentar der Kaiserin überreichte, bevor er durch sein „liber de laudibus s. c." in weiteren Kreisen bekannt und durch die Widmung desselben an Ludwig den Frommen bei Hof empfohlen war. Nun hat bereits v. Schlosser darauf hingewiesen, daß dies erst nach 831 der Fall gewesen sein kann, da die Widmungsverse an den Kaiser die persische Gesandschaft (mit der nur die vom Kalifen Almanum 831 abgesandte gemeint sein kann) erwähnen. Wir haben demnach die Entstehung des Kommentars etwa in die Dreißigerjahre zu setzen. Das wäre also die gleiche Zeit, in der die Ausfertigung des Werkes „de laudibus sanctae crucis" sowie etwa der Agrimensorenkodex fallen.

Eine Handschrift dieses Werkes, der Kodex 22 der Genfer Bibliothek, der nach dem Katalog[104]) dem IX. Jh. angehört, enthält nun auf fol. 3b in Federzeichnung das Brustbild der Kaiserin im Kreisrund (Fig. 39). Obschon wir es hier nur mit einer Federzeichnung zu tun haben und mir das Bild lediglich aus der Photographie und der Abbildung bei v. Schlosser[105]) bekannt ist, so genügt dies, um die Übereinstimmung des Portäts sowohl in der Haltung der Figur wie in der Art der Einfügung in das Rund mit dem Imperatorenbilde im Agrimensorenkodex zu konstatieren. Beiden Bildern scheint trotz der Verschiedenheit in der technischen Ausführung eine gemeinsame Art des künstlerischen Sehens zugrunde zu liegen, die man selbst im reproduzierten Zustande noch durchfühlt.

4. Die Leges Barbarorum

Ebenfalls in die erste Hälfte des IX. Jhs., nach Boretius[106]) Berechnung in die Jahre 829—832, fällt die Gesetzessammlung, die Lupus für den Grafen Eberhard von Rätien und Friaul — dem Raban bekanntlich ein Exemplar seines „liber de laudibus s. c." übersandte — in Fulda zusammenstellte[107]). Sehr wohl mag die oft geäußerte Ansicht zu Recht bestehen, daß dieser Lupus mit dem späteren Abt von Ferrières identisch sei, der seine Bildung unter Raban in Fulda erhalten hatte. Die Originalhandschrift sowie gleichzeitige Ausfertigungen sind nicht erhalten. Eine verhältnismäßig genaue Kopie bietet der Modeneser Kodex, der 991 geschrieben ist[108]). Wie die Verse des Lupus beweisen, war die Handschrift bereits in Fulda mit fünf Bildern geschmückt. Leider sind die Kopien im Modeneser Kodex und die einzige im Gothaer Kodex erhaltene so roh und unbeholfen, daß man nur erkennen kann, was dargestellt war. Jedwede stilistischen Rückschlüsse verbieten sich von selbst.

Vor der Lex Salica erscheinen die vier Frankenkönige Wisegast, Aregast, Salegast und Bedegast, auf einer großen Bank mit hoher Lehne sitzend, je zwei einander im Ge-

[104]) Senebier, Catalogue raisonnée des Manuscrits conservée dans la Ville et republique de Geneve 1779, S. 79.

[105]) a. a. O. Fig. 5.

[106]) Die Kapitularien im Langobardenreiche S. 36.

[107]) Clemen, Repertorium XIII 129; derselbe, Porträtdarstellungen Karls des Großen, Aachen 1890, S. 70 ff.; derselbe, Jahrbuch des Vereins „Roter Löwe", Leipzig 1890. v. Schlosser a. a. O. S. 34, 35. Leitschuh a. a. O. S. 316, 317. Kemmerich, Die frühmittelalterliche Porträtmalerei etc. München 1907. Eine Reproduktion des Bildes von Karl dem Großen im Modeneser Kodex in Originalgröße findet sich in Augusto Maestris Aufsatz La spoglia di Carlomagno ad aquisgrana. Modena 1906.

[108]) M. G. S. S. III 3, 33.

spräch zugewandt; in den Händen halten sie lange Stäbe. Unten erscheint ein Schreiber im Profil, vor ihm ein Pult auf hohem Fuße (Fig. 40). Der Lex Ripuaria geht ein Bild voraus, das den Eddanan frontal auf Thronsitz darstellt. Neben ihm stehen zwei Hofleute, unten sitzt wiederum ein Schreiber vor hohem Pult. Vor den Leges Langobardorum sehen wir Ratchis und Aistulf nebeneinander in Vorderansicht auf einer Thronbank sitzen. Beide halten den Stab in der linken und erheben redend die rechte Hand. Die Leges Alemannorum zeigen auf den ersten $2^1/_2$ Seiten zwischen horizontalen Streifen eine Galerie von Brustbildern.

Fig. 40 Aus der Modeneser Handschrift der Volksrechte: Die Frankenkönige

Soweit man aus den entsetzlich rohen Machwerken ersehen kann, sind zunächst Kleriker, dann weltliche Obere dargestellt. Wahrscheinlich sollte das Gruppenbild einer Volksversammlung gegeben werden. Vor den Leges Bajuvarorum befindet sich kein Bild. Vielleicht waren hier Ludwig der Fromme und Lothar I. dargestellt, denn nach den Einleitungsversen des Lupus war ein solches Bild im Kodex vorhanden. Das Blatt vor den Leges Karoli Magni zeigt Karl den Großen in Dreiviertelprofil nach links gewendet auf polsterbedeckter Bank. Er trägt Backen- und Schnurrbart sowie als einziger eine helmartige Kopfbedeckung. In der Linken hält er den Stab und streckt die Rechte gegen seinen Sohn Pipin aus, der rechts auf einem Faltstuhl sitzt. Unten wieder ein Schreiber vor hohem Pult.

Der Gothaer Kodex ist — wie mir Herr Oberbibl. Prof. Dr. Ehwald gütigst mitteilt — in karolingischer Minuskel des X. Jhs. geschrieben. Das einzige, im alten Teil der Handschrift enthaltene Bild fol. 148, das Clemen und Kemmerich als Karl den Großen und Pipin abbilden, erscheint vor der Lex Salica. Vor der gleichen Gesetzessammlung befinden sich im Modeneser Kodex jedoch die Bildnisse der vier Frankenkönige. Über die Verschiedenheit des Gothaer Bildes mit dem Bilde Karls im Modeneser Kodex geht Clemen schnell vorüber. Nun zeigt das Gothaer Bild jedoch genau die gleiche Komposition als Wisegast und Aregast in der Modeneser Handschrift; ja, auch die Bilder der beiden anderen Frankenkönige waren — analog dem Modeneser Kodex — geplant, da ein entsprechender Raum für sie freigelassen ist, Aregast und Wisegast mithin jetzt nur die linke Bildseite einnehmen. Daher sind wohl sicher auch im Gothaer Kodex Wisegast und Aregast gemeint. Warum hätte man denn auch sonst das Bild Karls später auf fol. 2b nachgetragen?

Clemen vermutet, daß der Modeneser und Gothaer Kodex die gleiche Vorlage benutzt haben, und zwar nicht den an Eberhard von Friaul gesandten Kodex, sondern eine andere in Fulda befindliche Handschrift, „vielleicht gleichfalls von der Hand des Lupus“. Die Modeneser Handschrift verrät schon durch die Schrift ihre oberitalienische Entstehung; auch der Stil der Bilder weist in diese Gegend. Man vergleiche das Bild in dem Kodex der Leges Barbarorum in St. Paul in Kärnten[109]). Es ist daher möglich — wenn auch nicht zu beweisen — daß der Modeneser Kodex eine direkte oder indirekte Kopie der an Eberhard von Friaul gesandten Handschrift darstellt. Der Gothaer Kodex wird auf ein Original zurückgehen, das sich in Fulda oder in der mainfränkischen Gegend befand. Die Übereinstimmungen zwischen den Handschriften erklären sich eben daraus, daß sie beide letzten Endes auf den gleichen Urtyp zurückgehen.

Das in der Gothaer Handschrift später hinzugefügte Bild zeigt einen König mit Krone in Vorderansicht auf einem Faltstuhl sitzend. Seine linke Hand hält das Zepter, die rechte Hand stützt ein Buch, das auf dem Oberschenkel aufsteht. Zu beiden Seiten befindet sich je ein Geistlicher. Das Ganze umschließt ein auf Säulen ruhender Rundbogen. Da ich das Bild nicht im Original kenne, enthalte ich mich eines Urteils. Warum soll es Anfang des XI. Jhs. sein? Mit dem Bilde auf fol. 148 weist es keinerlei stilistische Verwandtschaft auf. Dies spricht eigentlich überhaupt gegen die Entstehung des Bildes in Fulda. Wäre das Bild dort entstanden, so hätte man doch auch wahrscheinlich den alten Typ wiederholt oder sich in der Darstellung wenigstens an ihn angelehnt. Gerade der Umstand, daß zwei Geistliche zu Seiten des Kaisers erscheinen, beweist, wie frei von jeder Tradition das Bild entstanden ist.

5. Die Vita Eigils

Das Bild von der künstlerischen Tätigkeit des Fuldaer Ateliers in karolingischer Zeit würde nicht vollständig sein, wenn wir ein Werk hier unerwähnt ließen. Es ist dies die Vita Eigils[110]), verfaßt von Bruun, mit dem Beinamen Candidus. Brower[111]) gibt die in dem Kodex befindlichen Malereien dem Modestus (Reccheo), dem das Werk zugeeignet ist. Wir können dies nicht nachprüfen, da die Handschrift nicht mehr erhalten ist. In dem von Brower zitierten Text findet sich keinerlei Andeutung hiervon. Im Gegenteil spricht der

[109]) Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, III. Bd. Kärnten, Fig. 54.

[110]) Clemen a. a. O. S. 126. v. Schlosser a. a. O. S. 32 ff. Leitschuh a. a. O. S. 313 ff.

[111]) Historia Fuldensis S. 88.

Umstand, daß Bruun in dem Kapitel „Supplicatio pictoris et poetae“ nur von sich selbst redet und daß er selbst Maler war — malte er doch die Westapsis der Bonifatiusbasilika aus — eher gegen diese Angaben. Auch die Widmung an Modestus könnte man dagegen ins Feld führen, da man einen Mitarbeiter wohl lobend zu erwähnen, aber doch nicht ihm ein Werk, an dem er selbst einen nicht unbeträchtlichen Anteil hat, zu widmen pflegt. Daher verdient die von v. SCHLOSSER gleichfalls angemerkte Möglichkeit, „daß sich BROWER aus jener Kapitelüberschrift und aus der Widmung des Buches an Modestus die Dinge derart zurecht gelegt“, vollste Beachtung. DÜMMLER schreibt denn auch in seiner Ausgabe die Zeichnungen Bruun selbst zu.

Besaßen wir von den „Leges Barbarorum“ wenn auch noch so rohe Kopien, so beruht unsere Kenntnis der Malereien in der Vita Eigils auf noch schlechterer Grundlage. Stiche aus dem XVII. Jh. sind es, die, unter Verwischung aller stilistischen Eigentümlichkeiten, uns allein drei Kompositionen übermittelt haben. Dabei muß der Kodex weit reicher

Fig. 41 Aus der Vita Eigils: Rückkehr der Gesandtschaft

illustriert gewesen sein, ja, auch unfertige Malereien scheinen sich nach BROWER darin befunden zu haben[112]). Die erste der uns erhaltenen Kompositionen ist das Widmungsbild, das Bruun und Modestus, einander in ernsthafter Unterredung gegenüber sitzend, vorführt. Wahrscheinlich besprechen sie gemeinsam das Werk, wie dies der Agrimensorenkodex gleichfalls im Bilde darstellte. Das zweite Bild zeigt uns den Abt Ratgar, der, den Krummstab in der Hand, auf einem Einhorn[113]) aus einem reichen Baukomplex[114]) herausreitet (letzteres nicht ganz sicher). Eine Schafherde flieht erschreckt davon[115]). Die dritte Komposition schildert die Rückkehr der zu Ludwig dem Frommen gesandten Abordnung, die die Erlaubnis zur Wahl eines neuen Abtes erbitten sollte (Fig. 41). Auf der einen Seite stehen der kaiserliche Missus (der im Stich auch als Mönch gegeben ist) sowie die beiden ausgeschickten Mönche Odolch und Reccheo[116]). Auf der andern Seite drängt die Schar der Mönche neugierig heran: der vorderste ist auf die Knie gesunken, ein zweiter beugt sich über ihn, während die mehr im Hintergrunde befindlichen Personen in aufrechter Haltung verharren; also eine reiche Abstufung in den Motiven.

[112]) Vgl. BROWER in den Sidera germanica S. 51; v. SCHLOSSER a. a. O. S. 32, 33.

[113]) Mit einem Einhorn verglich man den Abt; sonst überhaupt Symbol des Klosters Fulda.

[114]) Anspielung auf die Bauwut Ratgars.

[115]) Anspielung auf die strenge Amtsführung des Abtes, die mit seiner Entsetzung endigte.

[116]) Vita Eigils c. 8.

Die Kupferstiche[117]) in dem Werke von Brower (1612) gingen dann in Mabillons Annales ord. S. Benedicti (1704) sowie in Eckharts Com. de rebus Franc. orient. über. Anders verhält es sich mit dem für Schannats Historia Fuldensis (1729) von dem Frankfurter Peter Fehr gestochenen Blättern. Diese sind sicher noch nach den Originalminiaturen gefertigt. Dies beweisen zunächst die größere Breite der Stiche und einzelne Veränderungen, besonders im Hintergrunde; vor allem jedoch die seitliche Rahmung der Bilder durch Säulen. Dies ist ein Motiv, was kein Kopist aus freien Stücken hinzufügt. Wie charakteristisch aber gerade diese Rahmung für die späteren ottonischen Malereien ist, haben wir weiter oben gesehen. Interessant ist es auch, daß wir hier in allen drei Bildern Breitformat begegnen, was ebenfalls für die späteren Werke so bezeichnend werden sollte. Wir gehen darum wohl nicht fehl, wenn wir uns die Bilder auch in gleicher Weise frei im Text angeordnet denken, wie es bei den ottonischen Arbeiten der Fall ist. Hier wie dort entspringt eben diese Art des Komponierens einer gemeinsamen Quelle, der antiken Buchillustratien. Es ist dies ein Grund mehr für uns, den antiken Einfluß in ottonischer Zeit nicht abrupt auftretend, sondern eben vieles in karolingischer Zeit bereits vorgebildet zu denken.

Schluß

Versuchen wir nunmehr, auf Grund der vorausgehenden Untersuchungen, die Entwicklung der Fuldaer Miniaturmalerei in großen Zügen zusammenzufassen und zugleich die Stellung der Fuldaer Malschule gegenüber den Ateliers anderer Klöster sowie ihre Bedeutung für die Entwicklung der mittelalterlichen Malerei näher zu bestimmen.

Aus der Zeit bald nach der Gründung des Klosters fehlen uns jegliche künstlerische Denkmäler. Wir nehmen unwillkürlich an, daß zunächst, wie das gesamte geistliche Leben, so auch die Kunst unter dem Einflusse des Insellandes stand.

Die frühesten uns bekannten illustrierten Fuldaer Kodizes fallen in das zweite Viertel des IX. Jhs. Sie zeigen einen Stil, dessen Vorbilder den Malereien der ausgehenden Antike angehören. Jedoch bemerken wir bereits in einigen Bildern des Agrimensorenkodex das Bestreben, diesen rein malerischen Stil zeichnerisch zu interpretieren.

Fast gleichzeitig machen sich dann touronische Einflüsse geltend. Es bedeutet dies eine Annäherung an einen Stil, der gegenüber der dreidimensionalen Erscheinung der spätantiken Malerei schon einer mehr flächenhaften Wirkung zustrebt und der zugleich, im Gegensatz zu den rein malerischen Ausdrucksmitteln dort, ein Prävalieren des zeichnerischen Elementes in sich birgt.

Wohl erst gegen Mitte des Jahrhunderts kommt dann der mächtige Einfluß der Adaschule, der, die Entwicklung folgerichtig weiterführend, einen in erster Hinsicht flächenhaften Linienstil hervorruft. Wir können die erste Rezeption dieses Stiles nur rein am Matthäus des Erlanger Kodex erkennen. Im Lukas und Johannes derselben Handschrift sind ihm durch andere Einflüsse mehr plastische Tendenzen beigemischt, die gegenüber dem reichen Einzelleben der Formen in Matthäus und den Werken der Adaschule ein energisches Hinarbeiten auf eine geschlossene Gesamtwirkung im Gefolge haben. In den Initialen treten — analog der Schrift — besonders insulare Einflüsse stark hervor.

[117]) Abbildungen derselben bei v. Schlosser a. a. O. Fig. 42—44. Eine größere Abbildung des zweiten Bildes findet sich als Abbildung 1 in dem Aufsatz von G. Richter, Beiträge zur Geschichte der Grabeskirche des hl. Bonifatius in Fulda. In der Festgabe zum Bonifatiusjubiläum 1905.

Dann fehlen uns für eine längere Zeit Momente. Wir können nur vermutungsweise annehmen, daß der Stil der Adaschule weiter lebendig blieb oder alemannisebe Einflüsse, wie sie sich auf ornamentalem Gebiete gleich in dem ersten Werke darauf finden, stattgefunden haben. Jedenfalls finden wir etwa 100 Jahre später, in ottonischer Zeit, ein Weiterleben von (oder Zurückgreifen auf) Typen der Adaschule, die offenbar vor dem Erlanger Kodex liegen. Doch wird auf die Rundung der Körperformen ein verhältnismäßig starker Nachdruck gelegt, während im übrigen eine bedeutende Erweichung aller Formen vor sich gegangen ist. Diese kommt besonders in dem müden Sichschlängeln der Saumfalten, die in den frühen Handschriftsn in energischen Zickzacklinien gegeneinander absetzen, zum Ausdruck. Ganz verändert ist die farbige Haltung der Malereien, die gegenüber den starken Lokalfarben der alten Kodizes fast einzig auf bläulichem Grün und Lila basiert. Diese Wandlung in farbiger Beziehung von starken ungebrochenen zu reich differenzierten hellen Tönen ist nicht nur eine singuläre Erscheinung, sondern bildet einen der Hauptunterschiede zwischen karolingischen und ottonischen Malereien. Der reiche ornamentale Schatz, den besonders die Rundbögen der Kanonestafeln enthielten, ist ganz durch das in den verschiedensten Variationen auftretende Akanthusmotiv ersetzt. Daß die Initialen von den früheren verschieden sind, braucht nicht erst besonders hervorgehoben zu werden. Denn so sklavisch man im Mittelalter oft den figürlichen Teil einer älteren Handschrift kopierte, im ornamentalen Teile begegnet man fast stets individuellen Zügen. Es erweckt fast den Anschein, als hätte der gestaltende Wille, der sich auf dem figürlichem Gebiete nicht ausleben konnte, gleichsam den Überschuß seiner Kräfte im Ornament aufgehen lassen. Die Initialen bekunden vielmehr einen Anschluß an alemannische Formen, der sich in der Hannoveraner Handschrift auch in dem figürlichen Teil geltend macht.

Die soeben formulierten Sätze haben zwar speziell für den Kodex Wittechindeus, doch in etwas abgeschwächterem Maße auch für das Göttinger Sakramentar ihre Geltung. Denn wir haben oben gesehen, wie eng diese Handschrift mit dem Kodex Wittechindeus stilistisch zusammengeht und wie anderseits der Bilderzyklus des Sakramentars ikonographisch eine Fortsetzung karolingischer Typen bedeutet. Einer etwas früheren Entwicklungsstufe gehört die erste Gruppe des Göttinger Kodex an, was besonders aus der farbigen Erscheinung und der Behandlung der Hintergründe hervorgeht.

Der Stil des Göttinger Sakramentars findet dann im Udineser Sakramentar eine geringe Weiterentwicklung. Bedeutender ist diese in dem zeitlich darauf folgenden Bamberger Sakramentar; und zwar sind die dort auftretenden stilistischen wie ikonographischen Neuerungen durch eine direkte oder indirekte Beeinflussung byzantinischer Kunst hervorgerufen. Noch stärker tritt dann der byzantinische Einfluß in den Bildern des römischen Sakramentars hervor, doch sowohl in stilistischer wie ikonographischer Hinsicht, nicht im Sinne einer sklavischen Herübernahme. Vielmehr erscheinen die byzantinischen Formen derart mit der einheimischen Arbeitsweise verschmolzen, daß in der Gesamtwirkung der Bilder der Charakter der Fuldaer Kunst klar zum Ausdruck kommt. In stilistischer Beziehung zeigt das römische Sakramentar gegenüber dem Göttinger eine ganz neue Farbenstimmung, ferner ein stärkeres Hervortreten des zeichnerischen Elementes und daraus resultierend eine straffere Haltung der Figuren, größere Neigung zu flächenhafter Auffassung sowie eine auf monumentale Wirkungen ausgehende Art der Komposition, die besonders unterstützt wird durch die grandiose Stilisierung des Terrains und der Wolken. Geringer ist der Unterschied in den Initialen, wo keinerlei neue Formen aufkommen. Im allgemeinen läuft die Entwicklung

darauf hinaus, daß sich im römischen Sakramentar — neben der exakteren Zeichnung — eine klarere mathematisch berechnete Disponierung der Ranken in weiteren Abmessungen findet. Daraus resultiert wohl auch gegenüber den enger verknoteten Initialen der älteren Handschriften ihre flächenhaftere Wirkung.

Die Beziehungen des Fuldaer Ateliers zu den übrigen Malerschulen des Mittelalters ergeben sich nach dem Gesagten von selbst. Auch die Bedeutung, die der Miniatorenschule des Fuldaer Klosters für die Entwicklung der mittelalterlichen Malerei zukommt, ist unschwer zu bestimmen. Wir verfahren auch hierin wieder in chronologischer Reihenfolge.

Für den ersten, den rein malerischen Stil, haben sicherlich antike Vorbilder die Anregung gegeben. Der Agrimensorenkodex sowohl wie das hohe Ansehen, das im ganzen frühen Mittelalter die von Fulda aus redigierten Texte antiker Schriften genaßen, zeugen dafür. Bereits oben erwähnten wir, daß dieser Stil keineswegs auf Fulda beschränkt gewesen ist. Nach der jetzigen Kenntnis der Monumente müssen wir sogar sagen, daß die Palastschule, deren Sitz Swarzenski ohne zwingende Gründe nach Reims verlegt, auf die Intentionen der spätantiken Malerei mit noch feinerem Verständnis einzugehen verstand; und daß besonders der Stil hier ein verhältnismäßig langes Leben besaß, ja selbst auf andere Schulen — z. B. Köln — einwirkte. In Fulda bedeutet dieser Stil nur eine kurze Episode und blieb ohne Einfluß auf andere Klosterschulen.

Die übrigen etwa gleichzeitigen Malereien sind eben Zeugnisse von dem Einflusse Tours auf Fulda. Der Umstand, daß die Widmungsbilder der Rabanushandschriften infolge der ungeheuren Verbreitung des Werkes vielfach kopiert wurden, besitzt mehr ikonographisches Interesse und kann durchaus nicht dazu dienen, überall dort, wo man diese Typen wiederholte, einen Einfluß der Fuldaer Kunst zu konstatieren.

Über das Verhältnis der unter dem Einfluß der Adagruppe stehenden Malereien zu den Handschriften der Hauptschule haben wir uns bereits weiter oben des längeren verbreitet. Demnach sind diese Handschriften als eine Abzweigung — deren es sicher mehrere gegeben hat — aufzufassen, die, in mancher Hinsicht selbständige Formen ausbildend, zeitlich später anzusetzen sein dürfte. Eine Nachfolge hat diese Zweigschule — von dem oben erwähnten unbedeutenden Würzburger Evangeliar und den Kanonestafeln eines in künstlerischer Hinsicht stark eklektischen Evangeliars in der Göttinger Univ.-Bibl. (Ms. theol.) abgesehen — an anderen Orten nicht gefunden. Dagegen nun das starke Nachleben dieses Stiles in Fulda in ottonischer Zeit[118]); vor allem im Kodex Wittechindeus, abgeschwächter in den sich stilistisch anschließenden Sakramentaren!

Der Stil dieser Handschriften ist dem der gleichzeitigen alemannischen Arbeiten — der Liuthargruppe sowie der Richtung des Kodex Egberti — so entgegengesetzt, daß der von Leitschuh geäußerte Gedanke einer Abhängigkeit von diesen Werken absurd erscheint. Denn gerade die Hauptcharakteristika des Stils jener Malereien, die als die reinste und vollkommenste Äußerung des Kunstempfindens der ottonischen Zeit gelten dürfen: die flächenhafte Auffassung der Figuren, ihre lebhafte Unruhe und detaillierte Behandlung, das Zerstreuen der einzelnen Glieder einer Szene im Bilde, so daß ein großer Teil desselben leerer Raum einnimmt, das Streben nach einer Komposition in einer Ebene vor einem in

[118]) Ein Zurückgreifen auf karolingische Vorbilder findet in ottonischer Zeit bekanntlich auch in Regensburg statt. Der Unterschied ist nur der, daß man sich hier an einen Kodex im Stil anschloß, der auswärts entstanden, zufällig in den Besitz des Klosters gekommen war. In Fulda dagegen arbeitete man mit den im Kloster in karolingischer Zeit gebräuchlichen Typen, vielleicht ohne die Tradition in der Zwischenzeit verloren zu haben.

bandartige farbige Zonen zerlegten idealen Hintergrunde und die Erreichung dieser Ziele bei einem hochentwickelten farbigen Empfinden doch durch im wesentlichen linear-zeichnerische Mittel — widersprechen völlig dem, was wir oben als bezeichnend für den Stil in den genannten Fuldaer Miniaturen erkannten. Auch die Erscheinung des Bildganzen ist grundaus verschieden. Das Breitformat und die freie Verteilung im Text findet sich zwar auch in der Gruppe des Kodex Egberti, niemals jedoch das Nebeneinander zweier Szenen oder eine architektonische Rahmung der Bilder. Die Liuthargruppe vollends kennt nichts von alledem. Hinzu kommt, daß die spezifisch ottonische Initialranke, wie sie sich innerhalb dieser alemannischen Gruppe herausbildete, nie in Fulda auftritt. Vielmehr ist es der dieser Gruppe vorausgehende Stil in Alemannien, den man am besten kurz als Übergangsstil bezeichnet, der auf die Fuldaer Malerei, besonders in ornamentaler Hinsicht einwirkte.

Aus dem Gesagten ergibt sich, daß sich die Buchmalerei des Klosters Fulda in ottonischer Zeit in stilistischer wie ikonographischer Hinsicht in dem Rahmen einer stark retrospektiven Kunstrichtung bewegte, die für die Entwicklung der frühmittelalterlichen Malerei — mit Ausnahme von Hildesheim[119]) — ganz ohne Bedeutung blieb. Wohl muß man vor der künstlerischen Potenz des bald darauf tätigen Meisters des römischen Sakramentars — den man getrost unter die hervorragendsten Künstler der ottonischen Zeit rechnen darf — allen schuldigen Respekt haben und zugestehen, daß er zu ähnlichen Resultaten kam, als auf die die Entwicklung der Zeit abzielte. Immerhin blieb — nach unserer jetzigen Monumentenkenntnis zu schließen — seine Leistung vereinzelt und fand keine Nachfolge.

Die Entwicklungslinie führt hier von den eben genannten alemannischen Malerschulen, im Sinne einer immer flächenhafteren Auffassung, nach Regensburg, das dann die Entwicklung nach Salzburg überleitet.

Anhang

In diesem Anhange finden solche Handschriften Erwähnung, die als Fuldenser Arbeiten aufgeführt wurden, entweder nachweisbar mit Unrecht oder deren Entstehung in Fulda nach dem jetzigeu Stande der Forschung zum mindesten nicht bewiesen werden kann. Ich führe die Kodizes nach ihren Aufbewahrungsorten geordnet auf, da ein innerer Zusammenhang zwischen ihnen nicht besteht.

Berlin. Königliche Biblothek (Ms. theol. lat. fol. 58). Das sogenannte Psalterium Ludwigs des Deutschen[120]). Die Handschrift wurde von Leitschuh[121]) als Fuldaer Arbeit bezeichnet. Swarzenski[122]) hat bereits mit Recht darauf hingewiesen, daß sowohl dem Stil nach, als auch wegen der in der Litanai erwähnten Heiligen der Kodex im Norden Frankreichs, in der Nähe des Kreises von St. Denis, enstanden sein muß. Die fol. 120a befindliche Kreuzigung[123]) ist mit fol. 119 später eingebunden und zeigt einen ganz abweichenden Stil. In der gedämpften, stumpfen Farbwirkung, den Gesichtstypen, besonders der nach unten knollenförmig zulaufenden Nase, der Zeichnung der Hände sowie auch zum Teil der Zeichnung im Innern der

[119]) Jedoch bildet der Fuldaer Einschlag nur einen integrierenden Bestandteil des stilistischen Faktors der Hildesheimer Miniaturmalerei der bernwardinischen Zeit, und besitzt die eklektisierende Hildesheimer Buchmalerei der Zeit nicht mehr als ein historisches Interesse.

[120]) Dümmler a. a. O. II 662 und Swarzenski a. a. O. S. 14 Anm. beziehen mit Recht die Handschrift auf einen der drei westfränkischen Ludwige.

[121]) a. a. O. S. 90.

[122]) a. a. O. S. 14 Anm.

[123]) Abbildung bei v. Schlosser a. a. O.

Gewandung erscheint das Blatt den weiter unten genannten Malereien des Otfridkodex in Wien sehr verwandt; allerdings ist der Christustyp dort ein anderer.

Cassel. Landesbibliothek, Evangeliar aus Abdinghofen (Cod. theol. fol. 60)[124]). CLEMEN führt diese Handschrift an als Beweis für das lange Fortleben des Federzeichnungsstiles in der Fuldaer Gegend. Die irrige Meinung, als sei in der Fuldaer Miniaturenschule die Federzeichnung besonders gepflegt worden, wird durch die obige Untersuchung genügend widerlegt. Die Handschrift ist jedoch weder in Abdinghofen noch in der Gegend von Fulda enstanden, sondern sicher alemannischen Ursprunges[125]). Sie gehört zu einer Handschriftengruppe, in deren weiteren Kreis ein Evangeliar in Wolfenbüttel[126]) (16. 1. Aug. fol.), Basel[127]) (B. IV. 26) und das dem alemannischen Evangelistar der Leipziger Stadtbibiothek (Mscr. 190) vorgebundene Sakramentarfragment[128]) fallen. Im Codex aureus von St. Gallen zeigen sich bereits die Anfänge dieses Stiles. Da über die alemannischen Arbeiten dieser Zeit eine eingehende Arbeit demnächst erscheinen wird, enthalte ich mich weiterer Vermutungen über die Lokalisierung dieser Handschriften.

Fulda. Landesbibliothek. Der Fuldenser Ursprung der drei Codices Bonifatiani[129]) ist schon allein aus chronologischen Gründen ausgeschlossen, da die Entstehungszeiten der Handschriften vor die Gründung des Klosters fallen. CLEMEN führt noch das sogenannte Evangeliar des Vidrug als „von einer angelsächsischen Hand, jedoch wohl in Deutschland geschrieben" auf. SCHERER hat in der erwähnten Arbeit darauf hingewiesen, daß der Name des Schreibers nicht Vidrug, sondern Cadmug (eventuell Aidmug) zu lesen ist. Ferner geht sowohl aus der Schrift wie der künstlerischen Ausstattung hervor, daß ein Ire den Kodex verfaßt haben muß. SCHERER setzt ihn ins erste Drittel des VIII. Jhs. Den Ragyndrudiskodex[130]) möchte SCHERER in der ersten Hälfte des VIII. Jhs. in Südfrankreich, etwa in Burgund, entstanden denken. Der Viktorkodex[131]) schließlich, der keinerlei künstlerischen Schmuck enthält, ist 546—547 im Auftrage des Bischofs Viktor von Capua geschrieben.

[124]) Abbildungen in den Bau- und Kunstdenkmälern von Westfalen (Kr. Paderborn), Taf. 68 S. 42, 43, 107, 108.

[125]) Wenn JANITSCHEK die Entstehung der Handschrift in die Jahre 1015—1036 versetzt, da das Kloster 1015 gegründet und sich in der Handschrift ein Eintrag findet, der vor 1036 erfolgt sein muß, so nimmt er als selbstverständlich an, daß die Handschrift im Kloster entstanden ist. Gerade die Neugründung des Klosters am Anfang des XI. Jhs. spricht für den Import, wie sich denn auch ein Evangeliar der gleichen Provenienz im kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin als eine Kölner Arbeit zu erkennen gibt.

[126]) Abbildung von fol. 9a (Verkündigung an die Hirten) und einer Initialseite im Katalog der Handschriften der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel, 2. Abt.: Die Augusteischen Handschriften. Das Bild der Anbetung der Könige abgebildet bei KEHRER, Die Anbetung der hl. drei Könige, Abb. 98.

[127]) Mir nur nach einer Photographie im Besitz von Prof. HASELOFF in Rom bekannt.

[128]) Abbildung der beiden Bilder des Fragmentes und des „Vere dignum" in Bruck, die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen, Abb. 12—14. SWARZENSKI hat im Repertorium XXVI die Handschrift für die Reichenau in Anspruch genommen. Interessant der Unterschied im Stil zwischen der Kreuzigung, die ganz mit den eben genannten Miniaturen zusammengeht, und dem Bilde des Gregor, das in dem Kopftyp, der präzisen Zeichnung und der Führung der das Gewand modellierenden Linien dem Stil der Liuthargruppe verwandt erscheint. Es ist dies für die Frage nach der Entstehung und Lokalisierung der Liuthargruppe vielleicht nicht ohne Bedeutung.

[129]) Vgl. über dieselben KARL SCHERER, Die Codices Bonifatiani in der Landesbibliothek zu Fulda. In der Festgabe zum Bonifatiusjubiläum 1905; woselbst weitere Literaturangaben sowie je eine Abbildung aus den drei Handschriften.

[130]) Demnächst wird voraussichtlich der von TRAUBE am 5. Dezbr. 1903 gehaltene Vortrag über die zeitliche und örtliche Bestimmung des Codex Bonifatianus II in Fulda und des St. Emmeramer Seduliusfragmentes in München in der Publikation von TRAUBES Nachlaß erscheinen.

[131]) Vgl. Vorlesungen und Abhandlungen von LUDWIG TRAUBE, herausgegeben von FRANZ BOLL, S. 185, 1909.

Lucca. Bibl. publica. Cod. 1275 (Lucchesi 5)[132]) Reste eines Sakramentars des 11. Jhs.[133]). Die Handschrift ist zuerst von CLEMEN[134]) mit Fulda in Verbindung gebracht. BEISSEL[135]) bestreitet den Fuldaer Ursprung, weil der Stil ein vom Göttinger Sakramentar durchaus abweichender sei. Diesem Urteil schließt sich EBNER[136]) an. Was an Fulda als Ort der Entstehung der Handschrift denken läßt, ist die Auszeichnung des „dies natalis Sci. Bonifatii" durch ein szenisches Bild, das den Märtyrertod des Heiligen darstellt. Der Stil der Bilder ist von dem der oben behandelten Handschriften der ottonischen Zeit so verschieden, daß, obgleich die Handschrift bereits der zweiten Hälfte des XI. Jhs. angehört, ihre Entstehung in Fulda ausgeschlossen erscheint; zumal da sie ikonographisch keinerlei Übereinstimmung mit dem oben beschriebenen Bilderzyklus aufweist. Höchstens die Initialen könnte man als eine Weiterentwicklung der im Cod. Vat. lat. 3548 auftretenden Formen ansehen. Die Art, wie die Bilder vielfach durch Architekturen gerahmt erscheinen, erinnert an das Perikopenbuch in München[137]) und das Evangeliar in St. Peter in Salburg[138]). Doch will dies nicht viel bedeuten, da sich nähere Übereinstimmungen im Stil nicht finden.

Auch zeigt der Kodex keine Übereinstimmung mit einer Handschrift im Mainzer Dom — gemeint sein kann nur das dort befindliche Sakramentar, das außer Initialschmuck die Bilder der Frauen am Grabe, des Pfingstfestes und der Kreuzigung Petri enthält — wie dies BEISSEL vermutete. Die im Sakramentar aufgeführten Heiligen weisen in die Umgebung von Mainz. Stilistich geht mit der Mainzer Handschrift der Kodex 18 (Augustinus de trinitate) der Mainzer Stadtbibliothek zusammen. Man vergleiche besonders neben den Kopftypen die Gewandbehandlung mit dem charakteristischen Aufsetzen des Deckweißes, ferner die Initiale „T" des „Te igitur" mit dem „L" fol. 9a des Kodex 18 der Stadtbibliothek. Dagegen zeigt die ganzseitige Initiale „E" des Sakramentars deutlich Abhängigkeit von den Initialen im Egbertkodex (vgl. das „C" bei Kraus Taf. VIII).

Montecassino. Klosterbibliothek. Kodex 132. Rabanus Maurus „de origine rerum" (oder „de universo"). Der von RUHMOR[139]) und nach ihm von CLEMEN[140]) erwähnte Kodex in der Dombibliothek in Perugia ist dort nicht mehr vorhanden. In dem in Montecassino ausgefertigten Kodex vermag ich keinerlei Nachwirkungen karolingischer Kunstübung zu erkennen. Literarische Nachrichten über die Illustrierung des Werkes in karolingischer Zeit besitzen wir nicht.

Rom. Bibliotheca Vaticana (Cod. Vat. lat. 3906) Sakramentar[141]). Die Provenienz des Kodex ist durch das dem Sakramentar vorausgehende Fuldaer Martyrologium gesichert. Der Stil der Miniaturen — die Handschrift besitzt nur Initialschmuck — läßt jedoch den Kodex als die Arbeit eines Regensburger oder in Regensburger Traditionen groß gewordenen Künstlers erkennen[142]). Zum Vergleich sei auf das Sakramentar in Verona sowie

[132]) LUCCHESINI hat die Handschrift mit folgender Eintragung versehen: Questo libro aparteneva ad una libreria di Germania, mi e venduto dell' abbate Eusebio della Lena.

[133]) Beschreibung bei EBNER a. a. O. S. 66 ff., der S. 69 das Bild des hl. Bonifatius bringt.

[134]) a. a. O. S. 131.

[135]) a. a. O. S. 79.

[136]) a. a. O. S. 66 ff.

[137]) SWARZENSKI, Regensburger Buchmalerei, Taf. 22 bis 27.

[138]) SWARZENSKI, Salzburger Buchmalerei, Taf. 12 bis 19.

[139]) Italienische Forschungen Bd. 1 S. 246.

[140]) a. a. O. S. 129.

[141]) Ausführliche Beschreibung der Handschrift bei EBNER a. a. O. S. 212 ff.

[142]) Es ist für die kunsthistorische Erkenntnis gleichgültig, ob der Kodex in Regensburg selbst oder in Fulda ausgemalt ist. Sehr wohl ist es denkbar, daß in einem Kloster zwei verschiedene Kunstrichtungen nebeneinander herlaufen. Da wir jedoch von einer so starken Beeinflussung der Fuldaer Miniaturmalerei durch Regensburger Arbeiten weiter kein Zeugnis haben, müssen wir vorderhand die Existenz einer solchen Richtung bestreiten.

das Sakramentar Heinrichs II. in München verwiesen[143]). Gegenüber den Fuldaer Initialen besteht, neben dem Auftreten der Initialranken überhaupt, der Unterschied besonders darin, „daß das Rankenwerk durchaus frei und selbständig auftritt und weder aus den Verknotungen des Bandwerkes sich organisch entwickelt noch auch eine wirkliche Verbindung mit dem Initialkörper selbst eingeht" (Swarzenski, Regensburger Buchmalerei). Auch das Prinzip der Ausstattung ist ein von sämtlichen Fuldaer Handschriften ververschiedenes. So finden wir hier die bekannte Ligatur des „Vere dignum", dessen Fehlen für die Fuldaer Sakramentare so besonders charakteristisch ist. Ferner ist beim „Te igitur" das „E" mit dem „T" auf die Weise verbunden, daß das bedeutend kleinere „E" an eine vom Initialstamm des „T" ausgehende Ranke angehängt erscheint. Die gleiche Art der Verbindung findet sich im Sakramentar Heinrichs II. Dagegen fehlt in der Handschrift die für Fulda eigentümliche Verbindung der Initialen „P, D, S, G" beim „Per omnia". Ebner hat bereits darauf hingewiesen, daß sich am Schluß des Kodex ein Nachtrag von fast gleichzeitiger Hand findet, in dem dreimal Papst Sylvester II. (999—1003) genannt wird. Initial- und Schriftcharakter weisen die Handschrift in das letzte Viertel des X. Jhs. Das verwandte Veroneser Sakramentar ist ca. 993—994 enstanden. Auch textlich scheint der Kodex ursprünglich keinen Hinweis auf Fulda zu enthalten. Im „Libera" wie „Commune sanctorum" werden weder der hl. Bonifatius noch die hl. Lioba erwähnt. Die Messe für den hl. Bonifatius findet sich erst in einem Nachtrage, der fol. 301 beginnt, jedoch, wie mir Prof. Haseloff gütigist mittelt, von einer Hand herrührt, die auch im Sakramentartexte vorkommt. Es ist daher möglich, daß die Handschrift, bereits ihrem Abschlusse nahe, mit Nachträgen für Fulda versehen wurde. Ob das Martyrologium später angebunden ist, vermag ich nicht zu sagen, da ich die Handschrift daraufhin nicht nachgeprüft habe. Über die der Handschrift vorgebundenen Kanonestafeln sprachen wir bereits weiter oben.

Wien. Hofbibliothek. Kodex 2687. Evangelienbuch des Otfrid von Weißenburg; vor 868 im Kloster Weißenburg im Speyergau. Clemen[144]) hat aus paläographischen Anzeichen sowie besonders, weil Otfrid in Fulda erzogen wurde, und wegen des Federzeichnungsstiles die Malereien der Handschrift Fulda zuweisen wollen. Diese Gründe sind nicht überzeugend. Außerdem ist es ganz unmöglich, mit den gesicherten Denkmälern der Fuldaer Malerei des IX. Jhs. irgend eine Ähnlichkeit zu entdecken. Wir müssen daher auch diesen Kodex aus der Liste der Fuldaer Arbeiten ausschalten, wie dies auch schon v. Schlosser getan hat[145]). Leitschuh übernimmt, wie so vieles andere, die Clemensche Hypothese, ohne neue Beweise zu bringen[146]).

Bereits in der Publikation der Adahandschrift ist darauf hingewiesen, daß der Kodex ursprünglich nur zwei Bilder besessen hat: fol. 112a den Einzug Christi und fol. 153b die Kreuzigung Christi. Ein Stümper hat dann auf fol. 112b das Bild des Abendmahles hinzugeliefert und den Einzug Christi durch seine widrigen Köpfe bereichert. Eine dritte Hand hat schließlich auf demselben Bilde das Brustbild des Mannes in der rechten oberen Ecke sowie die Inschrift auf dem Sockel unter dem Architekturaufbau beigesteuert.

Die Verwandtschaft, die zwischen den beiden alten Bildern und der Kreuzigung in Ms. theol. lat. fol. 58 der Berliner Bibliothek besteht, erwähnten wir bereits oben. Swarzenski[147])

[143]) Abbildung bei Swarzenski, Regensburger Buchmalerei.

[144]) a. a. O. S 134.

[145]) a. a. O. S. 35.

[146]) S. 105. Allerdings irrt Janitschek, wenn er die Handschrift so eng mit dem Wessobrunner Gebetbuch zusammennimmt.

[147]) a. a. O. S. 14 Anm.

hat auf den stilistischen Zusammenhang der Miniaturen mit alemannischen Arbeiten hingewiesen. Mir sind derartige alemannische Malereien nicht bekannt. Auch wüßte ich nicht, was uns hinderte, die Bilder in Weißenburg entstanden zu denken, da uns überliefert ist, daß die Niederschrift des Evangelienbuches in jenem Kloster erfolgte. Für eine Entstehung in dieser Gegend spricht auch die Ähnlichkeit des Typus Christi in seiner gedrungenen, fleischigen Form mit dem auf dem Kreuzigungsbilde fol. 28 des Cod. Pal. lat. 834[148]). Dieser aus Lorsch stammende Kodex enthält nach FALK[149]), der ihn in das IX. Jh. setzt — dann aber wohl um 900 — im Martyrologium Hinweise auf Hornbach in der Rheinpfalz und das Philippusstift Zell bei Worms.

[148]) Die Handschrift ist mir nur nach Photographien bekannt, die ich der Güte des Herrn Prof. GOLDSCHMIDT verdanke. [149]) a. a. O. S. 66.

Fig. 42
Aus dem römischen Agrimensoren-Kodex, fol. 121a

Lebenslauf

Am 22. September 1886 wurde ich, Benedikt Ernst Heinrich Zimmermann, als Sohn des Geheimen Archivrats Dr. Paul Zimmermann in Wolfenbüttel geboren. Nach vierjährigem Besuche der dortigen höheren Bürgerschule, bezog ich Ostern 1896 das Gymnasium in der genannten Stadt, das ich Ostern 1906 mit dem Zeugnis der Reife verließ.

Ich wandte mich nun zuerst nach der Universität Freiburg i. B., wo ich im Sommersemester 1906 Kunstgeschichte studierte. Das gleiche Studium setzte ich dann im Wintersemester 1906/7 und Sommersemester 1907 in Halle a. S., Wien (Wintersemester 1907/8, Sommersemester 1908), Berlin (Wintersemester 1908/9) und abermals Halle a. S. (Sommersemester 1909, Wintersemester 1909/10) fort, wo ich am 28. Februar 1910 das mündliche Doktorexamen bestand.

Während meiner Studienzeit besuchte ich unter anderem die Vorlesungen beziehungsweise Übungen folgender Dozenten: Prof. Sutter, Prof. Thiersch, Prof. Goldschmidt, Prof. Robert, Prof. Wickhoff, Prof. v. Schlosser, Prof. Dvořák, Prof. Reisch, Prof. Wölfflin, Prof. v. Wilamowitz-Moellendorf, Dr. Wulff, Dr. Weisbach.

Allen meinen Lehrern, vor allem aber Herrn Prof. Dr. A. Goldschmidt, dem ich die Anregung zu Arbeiten auf diesem Gebiete verdanke, sage ich an dieser Stelle meinen aufrichtigsten Dank.

SONDERABDRUCK AUS DEM KUNSTGESCHICHTLICHEN JAHRBUCHE DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR KUNST- UND HISTORISCHE DENKMALE IN WIEN

Druck von Rudolf M. Rohrer in Brünn.